

Slovensko muzikološko društvo

Slovenian Musicological Society

23

2006

BILTEN

Kazalo

RECENZIJE, POROČILA...

Doživetje renesančne kulture na Kromberku (Katarina Šter)...	5
Ustanovitev Študentske sekcije pri Slovenskem muzikološkem društvu (Nejc Sukljan).....	8
Ustanovitev Sekcije za teorijo glasbe pri Slovenskem muzikološkem društvu (Leon Stefanija in Nataša Cigoj Krstulović).....	11

TRIVIA

Poslednja plošča? (Gregor Pompe).....	12
Operne hiše hranijo našo dediščino, kulturo in identiteto (Barbara Švrljuga).....	16

ČLANKI, PREVODI...

Vprašanje simfoničnosti na primeru opusa Lojzeta Lebiča (Gregor Pompe).....	32
--	----

Doživetje renesančne kulture na Kromberku

25. julij 2006; grad Kromberk, projekt Evropska glasbena in plesna dediščina

Ob besedi kultura nam misli najprej zaidejo k vrhunskim umetniškim dosežkom neke dobe, zbranim na piedestalu v trdnem kanonu, v katerega vrednost si le redko kdo drzne podvomiti. Besedo pa uporabljamo tudi neobremenjeno od tega, v smislu bolj »vsakdanjega« življenja – tako je lahko paleolitska kultura prav tako »kultura« kot npr. kultura prestižnih opernih festivalov, kultura neke poljščine pa si isto besedo deli še s kulturo pitja ... V vseh svojih pomenih pa je kultura povezana z načinom življenja, bivanja. Če smo odprti za druge kulture, smo odprti za druge načine življenja – tudi takšne, ki nam morda niso blizu niti časovno niti prostorsko. Včasih pa nam življenje odpre zastor odra druge kulture in tu se v istem trenutku dve kulturi lahko srečata kljub svoji različnosti.



Takšno možnost je ponudilo doživetje renesančne kulture na gradu Kromberk pri Novi Gorici: v prihajajočem mraku poletnega večera smo v parku obnovljenega renesančnega gradu posedli v nov amfiteater na prostem, da bi praznovali njegovo odprtje s koncertom skupine Cortesía, ansambla za renesančno glasbo in ples. Skupina v različnih zasedbah

deluje od leta 2003 ter druži glasbenike in plesalce, ki želijo skupaj poustvarjati glasbo in ples iz obdobja evropske renesanse. Izvajajo plesno glasbo francoske, italijanske in angleške renesanse in zgodnjega baroka, pri tem pa raziskujejo tudi lastno glasbeno-plesno dediščino – posebno pozornost namenjajo izvajanju skladateljev, katerih delovanje je bilo povezano z ozemljem današnje Slovenije. S takšnim programom šest plesalcev, sopranistka in instrumentalisti (kljunaste flavte, violončelo, čembalo in tolkala z gostom Domnom Marinčičem na violi da gamba) oživljajo dvorce in stare zgradbe po vsej Sloveniji. Glasbena voditeljica Cortesía je Špela Loti Knoll, plesne korake s svojim znanjem usmerja Lidija Podlesnik, v čudovite renesančne kostume pa plesalce in glasbenike oblači Jasna Vastl. Vsi skupaj poustvarjajo dvorsko kulturo, v kateri sta imela preživljanje prostega časa in uglajeno druženje prav posebno vlogo. Zahtevna in vsestranska izobrazba, ki je vključevala razne spretnosti in znanja, je bila za renesančnega dvorjana življenjskega pomena. Poznati je moral znanosti in umetnosti ter obvladati protokolarna pravila družabnega življenja na dvoru (kar beseda »cortesía« tudi pomeni). Med največje odlike dvorjana ali dvorjanke so sodili vljudnost, prijaznost, ljubeznivost in plemenitost. Doseganje skladnosti med fizičnimi in moralnimi lastnostmi je bilo enako pomembno pri obvladovanju vojaških veščin kot pri petju, plesu, igranju na lutnjo, elegantnem oblačenju, pokončnem jahanju in govorništvu – in zato nam o življenju renesančnega dvorjana lahko prav toliko kot njegova vojaška taktika ali diplomacija pove njegov ples. V javnem delovanju dvorjanov je moral biti vsak napor prikrit, prav tako pretirani afekti; plesne poskoke, mečevanje in bojevanje so prikazovali s prefinjeno eleganco in lahkotnostjo. Vse se je moralo podrejati uglajenemu zunanjemu videzu. Pri tem so dvorjani težili k spontanosti tudi tam, kjer je bilo vse vnaprej premišljeno in natančno določeno.



Plesalci in glasbeniki skupine Cortesía so nas na gradu Kromberk sprejeli kot pravi dvorjani. Napora ni bilo videti ne v njihovih gibih ne na

obrazih, čeprav so njihov pestri program sestavljali različni instrumentalni soli in zahtevne arije, zapletene koreografije virtuosnih italijanskih dvornih plesov, poskočni francoski plesi in družabni angleški podeželski plesi. Posebno mesto je imel s svojimi plesnimi skladbami na njihovem sporedu Isaac Posch, skladatelj, ki je v začetku 17. stoletja deloval na Slovenskem. V prepletu glasbe, plesa in besed o dvorjanih se je večer na gradu Kromberk prelevil v srečanje kultur, v kateri se kasnejša – naša – ob prvi lahko samo oplemeniti. Renesansa nam je namreč zapustila ideal dvorjana, ideal celovitega človeka in njegovih (med)človeških vrlin, ki življenje delajo lepše in družabnejše – pa tudi ideal do potankosti dodelanega plesa, ki je v svojem bistvu pravzaprav preprosta in lahkotna igra. Kultura, ki je tudi narava. Oboje renesančni človek je.

Katarina Šter

Ustanovitev Študentske sekcije pri Slovenskem muzikološkem društvu

Na večini visokošolskih ustanov se študentje povezujejo v razne skupine, krožke, društva ipd. Tudi ljubljanska Filozofska fakulteta pri tem ni izjema, čeprav ni ravno tako, da bi študentje z vseh oddelkov imeli svoja društva. A neko organizirano nastopanje lahko študentom v času študija prinese številne ugodnosti, ki jih sicer neorganizirano in posamično v današnjem sistemu birokracije ne bi mogli doseči. Seveda gre tu v prvi vrsti za pridobivanje sredstev iz različnih študentskih virov, ki jih potem študentje lahko porabimo v različne namene in s katerimi lahko vsaj nekoliko popestrimo standardni »ex cathedra« študij. Tako smo se študentje na Oddelku za muzikologijo odločili, da se bomo med seboj tudi uradno povezali.

Ustanoviti čisto svoje društvo je zaradi že omenjene birokracije pravi mali znanstveni projekt in tako se je kot najbolj smiselna rešitev pokazala ustanovitev študentske sekcije pri Slovenskem muzikološkem društvu, ki je bila sicer ustanovljena na več kot dobrodošlo pobudo predsednika društva, dr. Matjaža Barba. Študentje smo torej dali predlog, izvršilni odbor društva pa je študentsko sekcijo septembra 2006 tudi formalno ustanovil, organizacijo sekcije pa je prepustil študentom samim.

In študentje smo se organizirali. Sklenili smo, da se v študentsko sekcijo lahko vključijo vsi dodiplomski študentje muzikologije, ki imajo status študenta. S tem, ko se včlanijo v društvo lahko seveda koristijo tudi ugodnosti, ki jih bo študentska sekcija v prihodnje poskusila doseči. Nadalje smo se odločili, da bomo izmed vseh študentov izbrali neko telo, ki bo skrbelo za to, da bo sekcija funkcionirala in da se bodo zadane naloge izpeljale. To telo bodo sestavljali predstavniki posameznih letnikov (po dva iz vsakega), njegovo delo pa bodo koordinirali predsednik, podpredsednik in tajnik študentske sekcije. Predstavniki letnikov bodo skrbeli tudi za to, da bodo vsi študentje obveščeni o delu in aktivnostih študentske sekcije. Seveda pa so vsi študentje toplo vabljeni, da podajo kakršne koli svoje predloge, ideje, načrte ...

Za začetek smo si zadali nekaj osnovnih nalog in ciljev. Gre za stvari, o katerih smo se študentje veliko pogovarjali že pred ustanovitvijo sekcije in za katere menimo, da bi bile koristne tako za študente kot tudi za samo društvo. Morda so ti cilji malo ambiciozni, pa vendarle se bomo

študentje potrudili, da bi zadane naloge tudi uresničili. Gre za naslednje zadeve:

1. **Pridobitev čim večjega števila članov med študenti:** kljub temu, da se je število študentov na Oddelku za muzikologijo v zadnjih letih kar precej povečalo, jih je v Slovensko muzikološko društvo včlanjenih relativno malo, tako da bo naša prva in najpomembnejša naloga ta, da delovanje društva predstavimo čim večjemu številu študentov in da se nato ti študentje tudi vključijo v študentsko sekcijo društva.
2. **Ugodnosti pri glasbenih dogodkih:** tu gre seveda v prvi vrsti za vstopnice na koncerte. Gotovo je veliko študentov muzikologije, ki bi bolj pogosto obiskovali koncerte, če bi bile vstopnice cenovno bolj dostopne. Tako smo se odločili, da si za nalogo zadamo tudi pridobitev cenovno bolj ugodnih vstopnic na koncerte, in sicer bomo to najprej poskušali storiti preko dotičnih institucij (npr. Cankarjev dom, Slovenska filharmonija, SNG Opera ...).
3. **Pridobivanje sredstev za dejavnosti študentske sekcije:** za kakršne koli širše aktivnosti so seveda potrebna denarna sredstva. In tu študentje vidimo možnost predvsem v pridobivanju sredstev preko Študentske organizacije univerze, pa tudi na druge načine.
4. **»Večeri« s skladatelji, teoretiki, muzikologi:** Slovensko muzikološko društvo že organizira predavanja priznanih predavateljev. A tu gre vedno za predavanja z neko določeno temo, z določenim naslovom, na katerih pa večinoma ne izvemo veliko o predavateljevih pogledih na kakšen drug muzikološki problem ipd. Tako smo tu imeli v mislih predvsem pogovore z npr. skladateljih o njihovih delih, o njihovih pogledih na glasbo ipd.
5. **Koncerti (študentskih izvajalcev):** med študenti imamo tudi izvajalce, ki sodelujejo tudi v raznih skupinah, tako vokalnih kot instrumentalnih. In tem skupinam ali pa tudi posameznikom bi radi dali možnost, da se predstavijo drugim študentom, pa tudi morebitni širši publiki. Tu bi bilo seveda smiselno tudi povezovanje s študenti Akademije za glasbo.
6. **Prispevki za Bilten društva:** tudi na pobudo dr. Gregorja Pompeta smo se odločili, da bomo študente čim bolj vzpodbujali k pisanju prispevkov za Bilten Slovenskega muzikološkega društva. To je med drugim tudi priložnost za študente, da se preizkusijo v

publicistiki, prav tako pa je to možnost študentov, da o svojem delu obveščajo ostale člane društva.

- 7. Pomoč pri dejavnostih društva:** študentje se na koncu tudi zavezujemo, da bomo po svojih najboljših močeh skušali pomagati in prispevati tudi k delovanju celotnega društva, ne samo študentske sekcije.

Študentska sekcija je torej ustanovljena in sedaj je na nas, študentih, da izkoristimo ugodnosti, ki jih lahko s takšnim organiziranim nastopanjem pridobimo. Lepo bi bilo, če bi vse zadane naloge tudi izpolnili, gotovo pa se bomo študenti muzikologije potrudili, da naša študentska sekcija po dejavnosti ne bo zaostajala za podobnimi društvi na drugih oddelkih Filozofske fakultete.

Nejc Sukljan

Ustanovitev Sekcije za teorijo glasbe pri Slovenskem muzikološkem društvu

V veliko veselje mi je, da vodstvo društva vidi smisel v ustanovitvi sekcije, ki bi se ukvarjala s teorijo glasbe, ki jo poskuša oblikovati z dr. Natašo Cigoj Krstulović. Ob tej priložnosti dolgujeva uvodno predstavitev načrtov te sekcije, katere namen je vzpostaviti širše, komunikativnejše vezi med muzikologijo in drugimi interesnimi sferami, na tak ali drugačen način povezanimi s teorijo glasbe – od antropologije glasbe do popularnoglasbenih tem, splošnih pedagoških in bolj specifično glasbenoteoretskih.

Vabilo vsem zainteresiranim in predvidenim sodelavcem – z Oddelka za muzikologijo, Muzikološkega inštituta ZRC-SAZU, Zavoda RS za šolstvo – se nanaša na konkreten predlog, ki sledi obema osrednjima, začetnima interesnima sferama sekcije za teorijo glasbe pri Slovenskem muzikološkem društvu:

- skrb za pedagoško literaturo, vezano na ožje področje teorije glasbe na vseh stopnjah ukvarjanja z glasbo;
- trajna pozornost, posvečena specifičnim pedagoškim vprašanjem teorije glasbe, ki bi se izkazovala z organiziranjem različnih dejavnosti (okrogle mize, strokovna srečanja, posveti ipd.);

Na sestanku, ki je predviden za konec Januarja 2007 v prostorih Oddelka za muzikologijo – točen datum bo posredovan vsem zainteresiranim, ko izjavijo interes po sodelovanju na enega ali oba naslova: naslova leon.stefanija@ff.uni-lj.si ali natasa@zrc-sazu.si – se bomo pogovorili o dvojem. Prva točka bo namenjena splošnim »porodnim« vprašanjem te stanovske interesne skupine SMD, druga pa se bo nanašala na konkretno že načrtano nalogo: INTERNETNA PUBLIKACIJA z delovnim naslovom PET GLASBENOTEORETSKIH POJMOV ZA RAZLIČNE PEDAGOŠKE ZAHTEVE (od osnovne in glasbene do srednje šole).

V upanju, da bo sekcija obrodila koristne glasbenoteoretske plodove, Vas lepo pozdravlja.

Leon Stefanija (Odd. za muzikologijo FF) in Nataša Cigoj Krstulović (Muzikološki inštitut ZRC-SAZU)



Poslednja plošča?

Lansko jesen je založba EMI z velikim pompom predstavila svoj novi posnetek Wagnerjeve glasbene drame *Tristan in Izolda*. Razloga za veliko odmevnost sta bila dva: vlogo Tristana je odpel absolutni snemalni prvak Plácido Domingo, ki je globoko v šestdesetih letih svojemu izredno obsežnemu repertoarju dodal še eno novo vlogo, sama založba pa je napovedala, da odslej ne bo več izdajala studijskih posnetkov oper. Tako kot je prva novica verjetno razveseljiva, je druga veliko bolj pereča in problematična. Domingo je dokazal, da njegove umetniške aspiracije bistveno presegajo običajno tenoristično verdi-puccini-o-sole-mio »območje«, hkrati pa je dal mnogim zgled, kako lahko repertoar z leti narašča v skladu s spremembami glasovnih sposobnosti in karakteristik. Seveda Domingo sam priznava, da si Tristana niti ne bi želel ali zmoget peti »v živo« - dvakrat je tako povabilo v svoji karieri celo odklonil (iz Dunaja in Bayreutha), saj se je bal, da bi si lahko poškodoval glas. Zaveda se, da je vloga zelo zahtevna tako v svoji pevski ekstenzivnosti kot tudi psihološki poglobljenosti (predvsem monologi iz tretjega dejanja). Zapeti jo je zmoget le v studiu, kjer so jo lahko razrezali na vrsto manjših koščkov – namesto v štiriurnem loku je lahko Domingo Tristanovo trpljenje in ekstazo razpenjal kar mesec in pol, kolikor je trajalo snemanje.

Seveda pa pomen studijskega snemanja oper ni v tem, da lahko pevci opero pojejo in snemajo po koščkih, kar ne obremenjuje njihovega glasu, temveč v tem, da je mogoče glasbeno izvedbo pripraviti maksimalno idealno in natančno. Marsikateri skeptik bo ob tem znal dodati, da studijsko posnetim operam v resnici veliko manjka: nepreračunljivost odrskega trenutka, dramatična napetost, ki lahko zraste samo v direktnem dialogu med protagonisti, torej odrsko »drhtenje«. V tem pogledu se zdi sodobni dvd medij pravzaprav popoln za snemanje oper – odlična kombinacija zvoka in slike ter nato tudi možnost izbire podnapisov. Seveda se pri tem poudarek iz glasbe seli v vizualno –

opera je tako zopet predvsem gledališka in nekoliko manj glasbena umetnost, kar ni nujno slabo, čeprav se je muzikologu ali glasbeniku pač težko sprijazniti z dejstvom, da o kvaliteti operne izvedbe odloča predvsem njena inscenacija in zunanja likovna podoba. Dvd posnetki tako gotovo ponujajo največji možni užitek spremljanja opere izven gledališča samega, odsotnost novih studijskih posnetkov pa pomeni, da bo glasbeno-analitično poslušanje oper zmeraj redkejše.

Seveda Domingo Tristana ni sprejel nepripravljen – zadnje desetletje so njegovi nastopi in tudi posnetki povezani predvsem z wagnerjanskimi vlogami, pri čemer je potrebno izpostaviti predvsem pogoste nastope v vlogi Parsifala in Siegmunda, nekako kot kuriozum pa velja omeniti tudi Domingov posnetek odlomkov iz *Nibelungovega prstana*, s katerim je skušal dokazati, da bi zmozel odpeti tudi Siegfrieda. Priznajmo si: morda v snemalnem studiu, na odrskih deskah prav gotovo ne več. Z leti se je Domingov glas spreminjal, pri čemer dominira dodatek temne barve. Domingov Wagner naj bi bil moteč predvsem zaradi neidiomske nemške izgovorjave, vendar je, če to dejstvo pustimo vnemar, treba priznati, da Domingov glas pač ostaja belcantistično legatiran in da v svoji precejšnji linearnosti gotovo ni najbolj primeren za Tristana. Seveda pa ne gre prezreti enormnega truda in želje, tudi svojevrstne inteligence, ki jo mnogim tenorjevim kolegom močno primanjkuje. Tako je ob mnogih zadržkih mogoče najboljša ocena Domingovega Tristana tista, ki se izvije v vprašanje: kdo zmore danes bistveno bolje odpeti Tristana? O perečem primanjkljaju junaških tenorjev nas prepričuje tudi drug sodobni posnetek *Tristana in Izolde*, ki je samo leto prej izšel pri založbi Deutsche Grammophon: tudi tu ne gre več za studijski posnetek, temveč za živi posnetek iz Dunajske državne opere, kjer v naslovni vlogi nastopa Thomas Moser (!).

Pravo pevsko odkritje novega posnetka je tako švedska sopranistka Nina Stemme v vlogi Izolde. Njej močni, srebrno čisti in ves čas dramatično nabiti glas se zdi idealen za Izoldo – za vročično maščevalno željo prvega dejanja, za ekstatično ljubezen drugega dejanja in za končni »eros-tanatos spev«. Repertoar glasovnih zmožnosti Stemmejeve je izredno dolg, pri čemer prav gotovo izstopa sposobnost dramaturškega prilagajanja situaciji.

Ostale vloge so zasedene več kot solidno. Mihoko Fujimura je Brangäne, Olaf Bär močno karakterizirani Kurwenal, glasovno dominanten in zlit pa René Pape kot kralj Marke. Posebna pozornost velja še dvema manjšima vlogama, v katerih sta nastopila kot smetana na vrhu torte Ian Bostridge (pastir) in Rolando Villazón (mladi mornar). Posebej frustrirajoč

je nastop Villazóna, nespornega Domingovega naslednika, saj ponavadi nismo navajeni, da bi bil kratki mornarjev spev odpet s toliko umetniškega premisleka, odločne napetosti in glasovne prezentnosti. Ob tem se človeku stori milo, da Villazón verjetno ne razmišlja o razvijanju svojega glasu v junaške »vode« - kratek nastop daje slutiti, da se v mladem umetniku skriva mnogo.



Antonio Pappano je Orkester Kraljeve operne hiše Covent Garden pripravil več kot zgledno. Tako so vsa mesta zaigrana z jasno prezenco, z zvokovno polnostjo in slišno strastjo. V tehničnem pogledu je tako novi *Tristan* morda celo najboljši trenutno na tržišču, pa vendar ob vsej popolnosti, natančnosti in transparentnosti vseeno nekaj tudi manjka: skoraj si ne upam zapisati, da je to občutek transcendence – preseganje možnega, tuzemskega. Ta z nesluteno močjo zapolnjuje Furtwänglerjev ali Kleiberjev posnetek, v glasbo pa vstopa prek jasnega analitičnega premisleka, ki ga je mogoče razbrati v konstantnem valovanju glasbene tvarine, jasno usmerjenem proti glavnim vrhuncem. Pri Pappanu je torej mogoče pogrešati stalno zviševanje »temperature«, strasti, predanosti. Možna bi bila sicer misel, da je slednjo nemogoče vzpostaviti v umetnem

okolju studia, pa vendar sta tudi Furtwänglerjev in Kleiberjev posnetek studijska.

Nov posnetek je prav gotovo antologijski, pa vendar k antološkosti več kot kvaliteta pripomoreta Domingov nastop in žalostno dejstvo o poslednjem opernem studijskem posnetku. Zakaj je posnetek posvečen spominu Carlosu Kleiberja, ni mogoče ugotoviti. Od Kleiberjevega komornega in predanega Tristana je Pappano oddaljen milijone let.

Gregor Pompe

Operne hiše hranijo našo dediščino, kulturo in identiteto

Intervju s sopranistko Sabino Cvilak



Dejstvo, da slovenski najboljši pevci stopijo na domače odrske deske le mimogrede med angažmaji v tujini, je že od nekdaj žalostno pravilo. Mlada in nadarjena mariborska sopranistka Sabina Cvilak sledi temu vzorcu, le da bo po dobrih petih letih mednarodne kariere šele letos nastopila tudi v slovenski operni hiši. Njen debut v vlogi Margarete v Gounodovem *Faustu* marca v Operi SNG Maribor, kjer je redno zaposlena, bo sledil številnim nastopom v Dunajski državni operi, triletni udeležbi na uglednem opernem festivalu Savonlinna na Finskem, rednem sodelovanju s festivalom Aix en Provence in gostovanjem v Hamburški operi, Finski narodni operi iz Helsinkov, Gledališču Giuseppe Verdi v Trstu... Prepričala je tudi svetovno priznanega tenorista in umetniškega vodjo Narodne opere iz Washingtona Plácida Domingo, ki jo je povabil, da nastopi kot Mimi v jesenski produkciji washingtonske Opere. V Sloveniji smo jo doslej slišali nekajkrat, a zgolj na koncertih (med katerimi velja izpostaviti koncertno izvedbo *Glumačev* s tenorjem Janezom Lotričem in Simfoniki RTV Slovenija). Letos bomo sopranistko lahko bistveno bolje spoznali, saj bo v jeseni s tenorjem Janezom Lotričem nastopila še v mariborski produkciji *Glumačev*.

Čeprav ste Mariborčanka, vas doma precej redko slišimo, nismo pa vas še imeli priložnost videti v kaki slovenski operni produkciji. To se bo kmalu spremenilo.

Do minule jeseni v Sloveniji praktično nisem nastopala – razen na nekaj dobrodelnih koncertih in podobnih prireditvah, ki niso bile močno obiskane in odprte za javnost. Odkar sem redno zaposlena v Sloveniji (to je od jeseni 2005), še ni bilo primerne repertoarja zame, razmere pa se spreminjajo nabolje. Za mano so novoletni koncerti z orkestrom *Slovenske filharmonije* v Avditoriju Portorož in Cankarjevem domu. Najljubša naloga, ki me v kratkem čaka doma, pa je vloga Margarete v Gounodovem *Faustu*. Zanj se že dolgo in natančno pripravljam, opero pa bomo uprizorili v SNG Maribor marca.

Povsem drugače je v tujini. Na Dunajskih festivalskih tednih sem sodelovala pri novi uprizoritvi *Čarobne piščali*. Prvi sklop predstav smo odigrali spomladi, drugega pa v septembru in oktobru 2006. Poleti sem bila dejavna na festivalu Aix en Provence ter v Luksemburgu. Med božično-novoletnimi prazniki sem nastopila tudi na koncertu na gradu Eggenberg, ki ga zaznamuje elitna nota. Tam so že peli znameniti pevci,

kot so Jose Carreras, Mirella Freni, Marcelo Alvarez, Ana Netrebko in Elina Garanča. Sledila so gostovanja v Monaku in Frankfurtu, kjer sem pela v *Parsifalu* in v Verdijevih *Štirih sakralnih pesmih*.

V karieri, ki se je za vas pravzaprav šele dobro začela, ste soočeni z obilico novih izzivov. Kako se ob tem počutite?

Prijetno utrujeno, nikoli nimam zares časa uživati v domačem okolju. Včasih se pošalim, da imam vedno pripravljena kovček in toaletno torbico. Način življenja te primora, da si vedno pripravljen naglo odpotovati in to v času, ko si želim urediti lastni dom. Upam, da se bo to kmalu uresničilo.

Proti tujini ste se začeli usmerjati najbrž že takrat, ko ste vpisali na študij v Avstriji (v Gradcu) in ne v Sloveniji. Zakaj ste se tako odločili?

Pravzaprav sem želela študirati nekaj popolnoma drugega. Na srednjo glasbeno šolo sem hodila zgolj za konjiček, saj mi je bilo petje pač vedno v veliko veselje. Šele pozneje je nanese drugače – moja takratna učiteljica petja, profesorica Jolanda Korat, mi je predlagala, naj se preizkusim na sprejemnih izpitih. Do takrat se nisem zavedala, da je petje ena izmed možnih poklicnih poti zame. Po tem spoznanju sem res pristopila k sprejemnim izpitom in jih uspešno opravila. Zakaj Gradec? Seveda je bližje, a tudi študij tam je bil cenejši, saj praktično ni zahteval stroškov – vse je bilo brezplačno, tudi fotokopije. Plačala sem zgolj bivanje v študentskem domu. Poleg tega pa je bilo treba upoštevati še dejstvo, da srednje glasbene šole nisem končala, saj sem obiskovala gimnazijo, in zato me verjetno na ljubljanski Akademiji ne bi sprejeli. Tudi študijski program je v Gradcu nekoliko drugačen. Manj je poudarka na teoretičnih predmetih in bistveno več na praktičnem, živem pouku. Denimo pouk petja je razdeljen na samospev, oratorijsko in cerkveno petje in opero, poleg tega pa poučujejo osnove scenske igre, maske in jezika, posebno nemščine in kako ta jezik funkcionira v glasbi. Imela sem veliko srečo, da sem že ob študiju imela možnost delovati tudi profesionalno in sicer v mestnem gledališču v Leobnu, kjer smo izvedli

kar nekaj oper, operet in koncertov. To je bila praktična šola ob študiju, neprecenljiva izkušnja.



Kljub temu petje ni bilo vaša prva izbira?

Najprej sem se vpisala na biotehnično fakulteto, smer biologija. Sanjala sem, da bom nekoč lahko preučevala živali nekje v Afriki. Narava me še zmeraj enako močno privlači. Mislim, da bi tudi danes z veseljem opravljala to delo in v njem uživala. Tako življenje pa bi bilo povsem drugačno od življenja, ki ga imam zdaj. Vedno sem si namreč želela živeti na deželi, kjer bi lahko bila povezana z naravo. Operne hiše pa se ponavadi nahajajo v centrih velikih mest. Ravno to mi je pri tem poklicu manj všeč, saj gre z roko v roki z gnečo in hitrim življenjem, ki povzročata stres. Težko je živeti zdravo, če se intenzivno ukvarjaš z opero. Prehranjuješ se večinoma v gostilnah in tudi če zelo paziš, si prisiljen prevzeti tempo, ki za zdravje in dušo ni najbolj primeren. Škoda, da ne moreta biti opera in biologija bolj povezani, sicer bi bila najbolj srečen človek na svetu.

Mogoče boste nekoč lahko kupili svojo kmetijo...

Da, to je vedno bila moja želja – imeti nekje svoj ranč in se ukvarjati z domačimi živalmi, morda konji...

Zdi se, da glasba ni bila zmeraj prvem mestu.

Izhajam iz pravzaprav precej neglasbene družine. Od vseh je morda le brat nekoliko bolj dovzeten za glasbo, vendar ga ne zanima dovolj, da bi se z njo ukvarjal. Edini glasbenik v družini je bil moj dedek, ki je celo pel v opernem zboru. Opere pa nisem spoznala preko njega. Prvo opero sem videla relativno pozno, nekje na začetku srednje šole. Na sporedu je bila *La Bòhème* in še danes se dobro spomnim, kateri del me je najbolj prevzel – konec tretjega dejanja, ki mi je tudi danes najbolj všeč. Naježila se mi je koža in po hrbtu me je preletel srh. Prav to je eno izmed mojih meril tudi danes – če ti uspe pri občinstvu povzročiti takšne občutke, potem veš, da si vlogo dobro interpretiral.

Pri nas doma največkrat ni bil prižgan niti radio. Edina glasba, ki sem jo poznala, pa je bilo moje nenehno prepevanje (*smeh*). Veliko sem pela v zborih in tudi doma sem nenehno prepevala, ampak tako kot mnogi, ki radi zapojejo kakšno pod tušem. Nisem mislila, da si bom s tem služila kruh. Lahko pa rečem, da sem po vseh obratih, ki so me odtlej dočakali, zadovoljna, ker čutim, da sem izbrala pravo pot. Ko pa se primerjam s svojimi kolegi, ki prihajajo iz glasbenih družin, se vendarle zavedam, da mi nekaj manjka – morda tista razgledanost, ki je njim tako rekoč položena v zibelko. Upam si trditi, da sem relativno dobro podkovana v pevski tehniki, obenem pa je res, da ne poznam vseh oper, ki bi jih morala. Vem, da še zijajo vrzeli v mojem glasbenem in muzikološkem znanju in močno si prizadevam, da bi jih zapolnila.

Kdaj boste vedeli, da ste dosegli pevsko zrelost in da se vam ne bo treba več izpopolnjevati?

Nikoli. To je edini možni odgovor, kajti že narava dela, nenehni študij novih vlog to zahteva. Za vsako vlogo se je treba nanovo pripravljati, ker je nemogoče, da pevec v katerem koli danem trenutku obvlada ves repertoar. Ta proces učenja bo verjetno trajal tako dolgo, dokler bom pela.

Znameniti tenor Plácido Domingo je nekoč povedal, da sodi med pevce, ki morajo nenehno trdo delati, če želijo vsaj ohraniti doseženo raven. Na drugi strani pa naj bi bili »rojeni« pevci, ki jim petje steče brez napora. Bi se lahko našli v tej primerjavi?

To je res. Pevci se pogosto šalimo, da imajo pevci, ki se jim za uspeh ni potrebno zelo truditi, dobre kariere prav zato, ker o njih ne razmišljajo. Kanček resnice je v trditvi, da je petje v veliki meri spontano in ne zgolj racionalno početje. Pri tem mislim predvsem na pevsko tehniko. Vzemimo na primer majhnega otroka, ki joka, pa ne izgubi glasu, ker je jok naraven. Pri petju pa vse zakompliciramo – študiramo, kam postaviti ton, kako odpreti usta, kakšna je pravilna drža ... Včasih nam ne uspe prav zato, ker preveč »kompliciramo«. Zato nekateri pravijo, da gre pevcem, ki ne razmišljajo preveč o tem, kaj in kako počno, vse lažje od rok. Hkrati pa zanje skoraj praviloma velja, da so redko kos velikim, zahtevnim vlogam, za katere se je treba tehtno pripraviti tudi mentalno. Tudi zato takih pevcev med pevsko elito preprosto ni.

V svojem delu ste spoznali umetnike različnega kova in nabrali raznorodne izkušnje – verjetno ne zgolj poklicnih, ampak tudi življenjske. Kaj ste se naučili iz tega?

Nabrala sem zelo raznolike izkušnje – tako z žal slabimi ljudmi, ki niso znali razčistiti odnosa do svojega dela in sodelavcev, kot tudi s čudovitimi osebnostmi, od katerih sem lahko srkala znanje. Verjamem pa, da vsaka izkušnja, ne glede na to, ali je slaba ali dobra, prispeva določeno kvaliteto, ki ti bo pomagala v prihodnosti. Spoznala sem, da je slabe pripetljaje sicer res težko prebroditi, po drugi strani pa znaš prav zato še toliko bolj ceniti delo z dobrimi dirigenti, režiserji in kolegi... Delaš še toliko boljše, ker si hvaležen za vse tiste pozitivne trenutke in

izkušnje, ki jih preživiš z njimi. Mislim, da so tisti ljudje, ki so zares dobri v srcu, popolnoma enostavni, zato tudi v delu vse funkcionira, kot je treba. Šele takrat lahko delaš z užitkom, ker veš, da delaš zgolj v službi glasbe in umetnosti, ne pa zato, da bi zadovoljil osebne potrebe egoističnih posameznikov.



Kako si mlad pevec lahko pribori priložnost za nastop v pomembnih opernih hišah?

Dejansko danes brez dobre agencije preprosto ne gre. Gledališča in njihovi odgovorni ljudje praktično nikogar ne spustijo blizu kar tako, temveč se obrnejo na agencije. Zato je zelo pomembno najti dobrega agenta. To pa je danes – paradoksalno – bodisi zelo težko ali pa zelo lahko. So denimo takšni pevci, ki so precej povprečni ali pa malo nad povprečjem, imajo pa veliko kariero zgolj zato, ker zanje skrbi zelo sposoben agent. V tem primeru je vloga agencije neprecenljiva.

Pri karieri vam je bržkone pomagala tudi Karajanova štipendija, ki omogoča zaposlitev v Dunajski državni operi.

Karajanova štipendija je pravzaprav spodbuda za mlade pevce. Organizira jo Karajanov center, ki financira plačo v Dunajski državni operi. Torej je moj študij dejansko financiral Karajanov center, zaposlitev pa mi je nudila Dunajska državna opera. Vsekakor je Karajanov center (ki je pred kratkim svoj sedež preselil z Dunaja v Salzburg) zelo ugledna ustanova, zato njegova štipendija predstavlja pomemben statusni simbol. Moje obveznosti do štipendista so obsegale še različne druge naloge, denimo nastope ali nadomeščanja na koncertih.

Zaposlitev v Dunajski državni operi vam je zagotovila hiter skok v vrhunsko operno ustanovo velikega svetovnega slovesa. Kakšne izkušnje ste tam nabrali?

Nedvomno je Dunajska državna opera center opernega dogajanja v Evropi in ima obenem največjo produkcijo oper – letno imajo približno dvanajst premier, poleg tega pa izvajajo ves obstoječi repertoar. Ni nenavadno, da na teden uprizorijo tudi pet različnih oper. Repertoar je izjemno obsežen, zato mora biti pevec vešč hitrega učenja in biti pripravljen, da kadarkoli vskoči na mesto drugega pevca. Meni se je na žalost zgodilo, da v celem letu nisem imela niti ene vaje z orkestrom, zato je ves uspeh temeljil na sposobnosti hitrega odziva – to je izkušnja, ki jo bodisi preživiš ali pa ne. Žal se hitro in marsikdaj površno delo pozna tudi v kvaliteti. Premiere, ki jim je za priprave namenjen ves mesec ali celo več, so ponavadi odlične, kakor tudi pevci, dirigenti in režiserji, ki pri tem sodelujejo. Medtem pa se pri ponovitvah pozna, da niso več tako temeljito pripravljene – umetniki pridejo od drugod, včasih celo debutirajo v določenih vlogah. Škoda je, da je poudarek s kvalitete prestavljen na (hiper)produkcijo. Pevec brez vaje preprosto ne funkcionira tako kot pevec, ki se je na predstavo lahko mirno pripravil. Sama sem se odločila, da odpovem redno zaposlitev v operi zato, ker sem se počutila kot »deklica za vse«. Pela sem vloge, ki niso bile primerne za moj glas in slog – zgodilo se je, da sem v istem tednu pela eno izmed Valkir in pa Papageno, torej najprej dramsko, takoj za tem pa subretno vlogo. Če bi pri tem vztrajala, bi najverjetneje zdržala samo še tri ali štiri leta, potem pa bi se na mojem glasu in tehniki že pokazale

posledice. Poleg tega nisem imela dovolj priložnosti, peti vloge, primerne za svoj glas. Zato sem se odločila stopiti na samostojna pota, kar mi omogoča, da sama izbiram repertoar, ki ga bom izvajala. Nenazadnje je delo v Dunajski državni operi terjalo toliko časa, da nisem imela možnosti delati karkoli zraven. V prihodnosti bi mi zaprlo mnoga vrata, zato sem morala oditi. Čeprav ni vse tako sijajno, kakor se kaže, moramo priznati, da Dunajska državna opera sodi v svetovni vrh. O tem priča tudi dejstvo, da priteguje največje pevske zvezde, pa ne samo njih – sama sem se že prepričala, da je lahko pevec, ki ni dovolj znan, veliko boljši kot zvezde. Tam sem doživela Ano Netrebko v živo, Elino Garančo, Marcela Alvareza, Plácida Domingo, vse velike pevce. Ta izkušnja je neprecenljiva. V opero sem hodila skoraj vsak večer, tudi če nisem pela. Tudi iz tega se lahko marsikaj naučiš – denimo da tudi največji pevci »kuhajo samo z vodo« in da nimajo 365 dobrih dni letno, kar je mene včasih močno obremenjevalo. Seveda bi bilo dobro imeti 365 dobrih dni letno, vendar to preprosto ni mogoče in ko ugotoviš, da tudi največji umetniki nimajo te sreče, potem si lahko tudi ti mirnejši. Najpomembnejša izkušnja, ki mi jo je zagotovila Dunajska državna opera, je neposreden stik z najvišjo ravno operne umetnosti.

Sodelovali ste pri že nekaterih prvovrstnih prireditvah, med drugimi na Festivalu Savonlinna na Finskem, ki ne slovi zgolj zaradi svojih opernih produkcij, temveč tudi zaradi romantičnega prizorišča, srednjeveškega gradu na obrežju jezera.

Moram reči, da sodi udeležba na tem festivalu med moje najlepše izkušnje. Tja sem prišla po naključju – neka pevka je zbolela in odpovedala nastope, mene pa je priporočil dirigent, s katerim sem sicer sodelovala v Hamburgu. Z menoj so bili na festivalu očitno zelo zadovoljni, saj so me poklicali še naslednji dve leti. Savonlinna je velik in čudovit festival. Samo mestece je zelo majhno, skoraj vas, v kateri se med letom ne dogaja praktično nič. Vendar je v času festivala razpoloženje popolnoma drugačno. Festivalna dvorana, ki šteje približno tri tisoč sedežev, je prav vsakič zasedena do zadnjega kotička. Obiskovalci pridejo z organiziranimi poleti iz Helsinkov. Akustika je fenomenalna, tehnični delavci in organizacija pa so na najvišji ravni. Kar pa je meni izjemno všeč, je okolje – obkroža te neskončna narava. Dan je poleti veliko daljši in zdi se ti, da si deležen trajnega sončnega zahoda. Potem finska jezera, ki so prelepa... Tudi s kolegi smo se odlično razumeli in preživeli veliko skupnega časa. Verjetno sem imela zaradi

vsega tega izjemno veliko energije. Tudi po celodnevni vajah je bilo še zmeraj svetlo in vroče, zato smo se odpravili na kopanje v jezero ali na ogled kakšnega filma. Večinoma smo prišli brez družin, zato smo se skupaj kratkočasili. Nastanili so nas v stanovanjih študentov. Če kakšen izmed pevcev ni imel vaj, je povabil na kosilo ostale, obiskovali smo savne (ne pa preveč, ker ne delujejo blagodejno na glasilke) in čas je tekel v prijetnem prijateljskem razpoloženju.



Pomemben za vašo kariero je bil tudi nastop na festivalu Aix en Provence.

Tudi ta je prav tako prijeten festival. Mesto je prava pravljica, trideset kilometrov oddaljeno od Azurne obale, kamor smo se ob prostih dneh hodili kopati. Zaznamuje ga provincialni slog, domača hrana in turizem. Vse to ima poseben čar, zato ni naključje, da tja hodi toliko obiskovalcev. Festival je na visoki strokovni ravni. Ponaša se z več odprtimi odri, ki so posejani po okolici mesta Aix en Provence. Na glavnem odru je bila postavljena *Čarobna piščal*, pri kateri sem sodelovala, ter *Rensko zlato* z

dirigentom Simonom Rattlom. Rattle je istočano na ledini pod goro Sainte Victoire organiziral izvedbo Mahlerjeve *Pete simfonije* za deset tisoč obiskovalcev. Koncert je bil brezplačen, darilo Berlinske filharmonije Franciji. To je povzročilo veliko zanimanje in pravi prometni kaos. Vendar izkušnja je bila neponovljiva – sedeli smo na travi ob sončnem zahodu pod goro in poslušali koncert... Ljudje iz mesta so s svojo prijaznostjo in pripravljenostjo za pomoč pripomogli k dobrem počutju. Samo delo na festivalu pa je bilo precej težko, saj je bilo izjemno vroče – tisto poletje se je živo srebro praviloma povzpelo do štirideset stopnji Celzija, predstave pa so se odvijale na prostem. Zato so se vaje začele pozno popoldan in so trajale do enih ponoči. Ko smo ob šestih začeli z vajami, je sonce sijalo naravnost v oder, mi pa smo peli in igrali v kostumih, nogavicah, zaprtih čevljih, klobukih in maski. Puder je kar tekel z obraza. Ob enih, ko smo končali, pa nas je dočakala čudovita topla poletna noč. Glede na to, da nam je urnik dovoljeval dolg spanec, smo s kolegi ponavadi odšli še na pijačo in klepet.

Najbrž vas ni bilo enostavno prepričati, da se s svetovnih odrov vrnete nazaj v Maribor?

Ne, ravno nasprotno. Sem Mariborčanka, svoje mesto imam rada in bi v mariborski Operi ostala rada predvsem zaradi tega svojega nepopravljivega domoljubja. Nenazadnje se mi zdi prav, da lahko delam doma in to me zelo veseli. Poleg tega je mariborska operna hiša s prenovo velike dvorane zrasla v gledališče z dobrimi predpogoji, ki bi jih bilo treba izkoristiti še bolje. Upam, da jih v prihodnosti tudi bomo. V Mariboru sem od nekdaj želela peti, zato se bom potrudila po svojih najboljših močeh. Tako mi narekuje srce.

Kakšna so vaša poklicna pričakovanja od zaposlitve v mariborski Operi?

Verjamem, da bom tu lahko naštudirala lepe vloge in predstave, ki jih imam najraje – denimo Margareto iz Gounodovega *Fausta*, *Glumače* ... Delno pa mi tudi ustreza, da sem lahko doma in da delam v svojem domačem kraju, da se zbudim v svoji postelji ter se napotim zgolj par sto

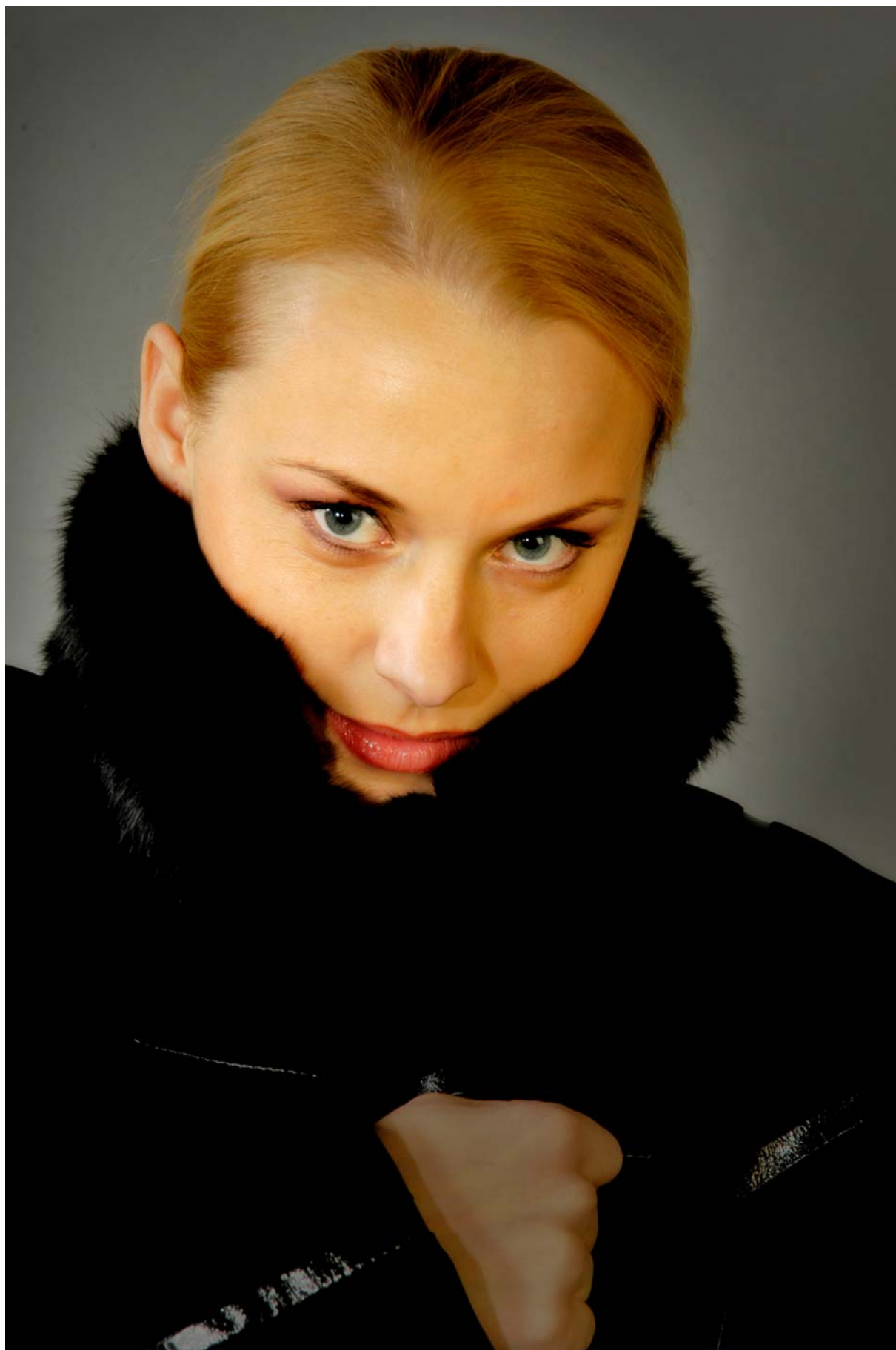
metrov do gledališča in da ne živim dva meseca brez družine in prijateljev. Priznam, da je lepo tudi, če ti po končani vaji mama skuha kosilo (*smeh*).

V prihodnosti boste najbrž imeli več priložnosti usmeriti se v tip vlog, ki vam najbolj ustrezajo. Katere vloge so vam pisane na kožo?

Pomembno je, da ne zaidem v preobtežene dramske vloge ter da ne zgubljam časa na stranskih ali zame manj pomembnih vlogah. Micaëla in Margareta sta vlogi, za kateri v šali rečem, da me zanju ni treba niti šminkati. Čutim, da sta res moji. Gre za nekakšen mlado-dramski sopran, ki mu jaz pravim še »veliki lirski«. Mislim, da sem še zmeraj lirični sopran, ki pa zmore tudi določene mlado-dramske vloške. Pri tem bi rada tudi ostala, ker le tako lahko pojem po mojem mnenju najlepši repertoar – tu je še Mimi, Liu in podobno.

Jeseni vas čaka naslednji izziv – z vlogo Mimi boste debutirali v washingtonski Narodni operi, ki jo vodi Plácido Domingo. Ali vas je umetniški vodja morda že slišal na Dunaju, kjer tudi sam redno gostuje, in se tako odločil, da vas povabi?

Ne, pot do Washingtona je bila povsem drugačna. Po avdiciji, ki jo je vodila njegova asistentka, so začeli razmišljati o tem, da bi me povabili k sodelovanju. Glede na to, da gre za zelo pomembno vlogo, me je želel slišati še on sam. Zato sem imela še posebno avdicijo za Plácida Dominga, ki je bil z menoj očitno dovolj zadovoljen, tako da sva sklenila pogodbo za vlogo Mimi za jesen 2007. Sama avdicija je bila precej nenavadna, ker me je ob koncu zelo skromno vprašal: »Ali vam lahko svetujem?« »Seveda,« sem takoj odvrnila, »če ne vi, kdo pa?« Pogovarjala sva se dobre pol ure. Zraven je bila tudi njegova žena, ki je bila očitno precej navdušena. Svetoval mi je, kam naj se usmerim in kaj naj naredim, da bo petje še boljše. To srečanje je bilo izjemno konstruktivno in prijetno obenem – Plácido Domingo je osebnost, ki jo izjemno cenim, saj resnično veliko ve. Njegovo mnenje šteje desetkrat.



Zdi se, da so danes pevci bolj kot kadarkoli prej soočeni z zahtevo, da morajo na odru tudi dobro izgledati. Tako denimo del kritikov meni, da zvezdniška sopranistka Ana Netrebko ni toliko izjemna pevka, kolikor zna izkoristiti svoje druge potenciale.

S tem se ne morem povsem strinjati, saj sem jo imela priložnost slišati v živo. Ana Netrebko je dejansko izvrstna pevka, ki ima še to srečo, da izvrstno izgleda. Uteleša »ubijalsko« dobro kombinacijo. Danes je konkurenca tako velika, da dirigent, režiser ali umetniški vodja med pevkami z enakimi glasovnimi kvalitetai lahko izbere tisto, ki je vizualno bodisi najbolj všečna ali pa ustrezna za vlogo – visoko ali nizko, rdečelaso, plavolaso ali črnko. Res pa je tudi, da na odru raje gledamo lepe kot grde ljudi. Enako je s filmom, reklamami in plakati, katerih merila prehajajo tudi v opero. To se mi ne zdi pravično, vendar se je treba sprijazniti z dejstvom, da tako zahteva naš čas.

Kje se vi vidite v tem?

Težko je reči ... Glede na to, da sem nizka, lahko izgledam mlajše kot druge pevke istega tipa glasu. Zdi se mi, da je to včasih moj minus, saj me ne jemljejo vedno resno. Včasih ljudje presojaajo po videzu, česar se dobro zavedajo denimo nekateri tenorji, ki se namenoma obnašajo zelo »tenorsko«: nosijo bel šal, nos se jim dviguje do čela, nasploh se držijo zelo resno in kar naenkrat jih tudi drugi začnejo jemati zares. Vendar mislim, da se tudi moja nekdanja podoba počasi spreminja. Mogoče zato, ker se malo staram in ne izgledam več tako naivno (*smeh*). Res pa je, da mi mnogi pravijo, da na odru ustvarjam povsem drugačen vtis kot zasebno. V resnici se počutim kot navadno dekle, ko sem na odru, pa mi pravijo, da izgledam kot diva. Upam, da to drži, saj priznam, da je to dejansko tudi moj namen. V tem je malo igre in pretvarjanja, kajti prava Sabina je daleč od podobe, ki jo skušam ustvariti na odru.

Sodobnim estetskim zahtevam vedno bolj sledijo tudi operne režije, ki so danes zelo različne – lahko so konvencionalne ali moderne, eksperimentalne in problemsko zasnovane. V kakšnih režijah se počutite najboljše?

To je zanimivo vprašanje, ki je tudi zelo pereče. Načelno sem odprta za vse možnosti in ne sodim med pevce, ki moderne režije ne marajo. Ena mojih najboljših predstav je imela prav moderno režijo. Vendar je bilo pri tem ključno, da je imel režiser idejo in koncept, ki sta bila jasna in ju je občinstvo z lahkoto razumelo. Ne odobravam pa pristopov, ki na vse pretege hočejo v opero vsiliti nekaj novega, inovativnega, a v resnici brez tehničnih idej. Včasih se mi zdi, da niti ne vedo, kako opera funkcionira, da to ni dramska ali filmska režija. To lahko povzroči pevcem obilico težav. Menim, da je dobro – kar pa sploh ni pravilo – da svojo prvo vlogo v kaki operi ustvariš v tradicionalnem slogu, preprosto zato, da spoznaš stvar takšno, kakršna je v osnovi. Potem pa lahko eksperimentiraš. Seveda to ni vedno uresničljivo, ker ne moreš vedno izbirati, kaj in kako bi rad delal. Odličen primer je *Figarova svatba*, ki ima zelo zapleteno vsebino. Če postavitve ni dosledna, ne dojameš, za kaj v bistvu gre. To delo funkcionira kot dramsko besedilo, zato je treba razumeti vse pripetljaje, kdo je komu poslal pismo in zakaj. Če to opero prvič vidite v moderni režiji, ki vse obrne na glavo, se lahko hitro zgodi, da niti pevec niti gledalec ne razumeta, kaj se pravzaprav dogaja. Kljub temu se mi zdi, da so lahko dobre režije s tehničnim konceptom in idejo bolj zanimive za današnji čas kot statične tradicionalne režije. Sama ne maram režij, ki ne nakažejo čustev, značajev in odnosov med osebami. V tem primeru bi se raje odločila za koncertno izvedbo. Pomembno je, da so osebe in njihovi odnosi dobro začrtani. To bi moralo biti izhodišče režiserjevega dela.

To pa lahko doseže na različne načine.

Seveda. Ni nujno, da je Margareta mlada in prikupna ter da ne ve, kaj bi rada. Zakaj bi moralo biti tako? Ona je ženska z absolutno voljo in je pripravljena ubiti svojega otroka. Enako je z Micaëlo, ki v zadnjem dejanju zahteva don Joséja nazaj. Dejansko ni potrebno, da vse ostane v okvirjih konvencionalnega prepričanja. Zdi se mi, da mi je predvsem lik Micaële zelo uspel. V primerjavi s Carmen je to dolgočasna vloga, preprosto pridno dekle, ki posluša don Joséjevo mater in spoštuje vsako njegovo odločitev. Ni potrebno, da je vloga tako dolgočasna in nezanimiva. Zato skušam Micaëlo predstaviti kot svetlo osebnost, ki točno ve, kaj hoče in si upa celo med cigane in zahtevati moškega, ki ga ljubi, nazaj.

Po tem, ko sva se spominjali preteklosti in razmišljali o sedanjosti, še pogled v prihodnost. Ta se operi praviloma ne nasmiha dovolj – operne hiše trpijo vedno večje finančne pritiske, glasbeni trg pa je vedno bolj prepojen s popularnimi žanri. Ali vidite v tem nevarnost?

Ne. Sicer sem že prejela nekaj ponudb iz popularne sfere, vendar sem se jim na srečo spretno izognila. Popularna glasba in vse, kar je z njo povezano, me profesionalno ne zanima. Priznam pa, da bi me lahko pritegnila kakšna glasbena smer, morda jazz ali kaj podobnega. Poleg tega sem velika ljubiteljica eksotičnih zadev, kakršna je denimo portugalski fado in njegov melos. Preizkusila bi se tudi v flamenku, čeprav mi je jasno, da mi verjetno ne bi uspelo. Privlači me tudi vse, kar je povezano z gledališčem, predvsem igra. Moja neuresničena želja je muzikal – prepričana sem, da bi se v delih, kot sta *My Fair Lady* ali *Evita*, ki zahtevata poleg petja tudi veliko igre, zelo dobro počutila.

Se vam zdi, da ima opera vendarle prihodnost?

Resnica je, da ni več tako popularna, kot je bila včasih. Spremenil se je način podajanja in sprejemanja – še pred petdesetimi leti je bila opera zabava, danes pa sodi prej v izobraževanje, je dolžnost kulturnega človeka in razvedrilo ni več v ospredju. V Nemčiji denimo zapirajo operne hiše. Vendar tako rekoč vsako nemško mesto ima (ali je imelo) opero, kar pomeni, da je njen pečat v kulturni dediščini globok. Prav zato je nujno, da opera preživi kot zvrst, in da se ohranijo vsaj največje operne hiše, saj hranijo našo dediščino, kulturo in s tem tudi identiteto.

Barbara Švrljuga

Gregor Pompe

Vprašanje simfoničnosti na primeru opusa Lojzeta Lebiča

Prispevek skuša odgovoriti na vprašanje, katere skladbe lahko označimo kot »simfonične«, pri čemer velja pozornost predvsem glasbeni ustvarjalnosti v drugi polovici 20. stoletja, ko so postale mnoge žanrske in glasbeno-tehnične oznake sporne, neprimerne oz. se je drastično spremenil njihov vsebinski domet. Vprašanje o simfoničnosti je navidez nepotrebno, saj se zdi pojem simfonične glasbe splošno sprejet in dovolj poljuden. Morda njegov natančnejši pomen zamejuje prav preveč poljudna raba, ki onemogoča, da bi se izkristaliziral jasen in enoznačen pomen. O tem, kako je lahko pojmovna vsebina nekega splošno sprejetega pojma v resnici precej nejasna, nas utruje kratek pregled po glasbenih leksikonih in priročnikih. Ti kar po pravilu nimajo gesla »simfonična glasba«, ¹ seznam RILM pa nas pri geslu »simfonična glasba« napoti na geslo »orkestralna glasba«. Iz take povezave med gesloma bi lahko sklepali, da gre simfonično glasbo enačiti z glasbo za orkester ali bolje: z glasbo za simfonični orkester. Sestavo slednjega pa jasno definira *Slovar slovenskega knjižnega jezika*, saj naj bi šlo za orkester »sestavljen zlasti iz skupin godal, pihal, trobil in tolkal«. ² Taka razlaga se nanaša na prav določen, zgodovinsko pogojen orkester, kakršnega poznamo približno zadnjih dvesto petdeset let. Taka določitev »simfoničnega« nam vsiljuje misel, da je tudi pojem »simfonična glasba« zgodovinsko omejen in da na primer ob Bachovih *Brandenburških koncertih* težko govorimo o simfonični glasbi. Vendar pa še zdaleč ne moremo biti gotovi, da je oznaka »simfonična glasba« odvisna le od specifične zasedbe – naš problem se očitno dotika splošne problematike glasbenih zvrsti in kriterijev za njihovo določanje: zasedba je gotovo eden izmed njih, ne pa tudi edini.

Tudi pregled glasboslovne literature zadnjih petnajstih let kaže podobno podobo: znanstveniki se s tem problemom ne ukvarjajo, kar si seveda

¹ Gl. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ur. Stanley Sadie, London, Macmillan Publishers 1980, *Musik in Geschichte und Gegenwart*, ur. Ludwig Finscher, Kassel, Bärenreiter 1994-1998, *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, ur. Hans Heinrich Eggebrecht, Wiesbaden, Franz Steiner Verlag, *Riemann Musik Lexikon*, ur. Hans Heinrich Eggebrecht, Mainz, B. Schott's Söhne 1967.

² *Slovar slovenskega knjižnega jezika*, ur. Mile Klopčič, Ljubljana, Državna založba Slovenije 1970-1991.

lahko tolmačimo na dva načina. Morda gre res že za tako utečen pojem, da je njegovo dodatno pojasnjevanje nesmiselno, odpira pa se tudi možnost, da je problematika tako kompleksna, saj se očitno dotika tako historične kot sistematične muzikologije – vprašanje glasbenih zvrsti in njihovega spreminjanja skozi zgodovino glasbe –, da se je stroka loteva precej previdno. Izjemo v muzikološki literaturi predstavlja delo Homerja Ulricha z jasnim naslovom: *Symphonic Music*.³ V kratkem predgovoru skuša avtor zamejiti vsebino svoje knjige – gre za priročnik s kratkimi komentarji izbranih »simfoničnih del« v kronološko-razvojnem zaporedju. Pri izbiri del za predstavitev tako »upoštevajo dejstvo, da so koncerti, uverture, baleti in suite – pogosto spregledani ali podcenjeni – tudi del [simfonične] literature«,⁴ nekoliko kasneje pa našteva še bolj jasno: »Simfonije, koncerti, simfonične pesnitve, mnogo enostavnih form, vrsta izborov in aranžmajev glasbe drugih zvrsti – to so skladbe, ki jih lahko razumemo pod pojmom 'simfonična literatura'.«⁵ Iz obeh navedkov pa ni mogoče natančno razbrati kriterija, po katerem Ulrich nekatera dela razume kot simfonična in druga spet ne. Pri klasificiranju del kot simfoničnih je Ulrich zelo permissiven in zdi se, da mu je najpomembnejši kriterij prav ta, da so simfonična dela napisana za zasedbo simfoničnega orkestra. Tako se v praktičnem delu svoje knjige ukvarja s simfonijami, simfoničnimi pesnitvami in uverturami kot tudi z baletnimi suitami in koncerti ter se očitno ne ozira na to, da na ta način obravnava precej različne glasbene oblike, ki opravljajo različne funkcije in so obenem napisane tudi v različnih glasbenih stavkih, nenazadnje pa so zanje značilne različne »oblike muziciranja«⁶ (npr. koncertantni stavek). Edini bolj problemski odgovor, ki ga Ulrich daje na vprašanje, kaj naj bi bila »simfonična glasba«, je misel, ki precej spominja na Hanslickovo glasbeno estetiko in iz nje verjetno tudi izvira, namreč da simfonična glasba prezentira abstraktni glasbeni material v čistih glasbenih formah.⁷ Vprašanje pa je, kako gre razumeti ta zadnji kriterij v primerih, ko Ulrich obravnava tako raznolike skladbe kot so: Berliozovo *Faustovo pogubljenje*, Brahmsov *Nemški requiem*, Mahlerjevo *Pesem o zemlji*, *Simfonijo psalmov* Stravinskega, Schönbergovo *Komorno simfonijo št. 1 op. 15* in *Petra in Volka* Prokofjeva. Ulrich uvrstitve teh skladb v praktični del svoje knjige sploh ne problematizira, pa čeprav gre v zgornjih primerih za »dramatično legendo«, cerkveno skladbo, simfonijo, ki nosi v naslovu ime pesem, skladbo, ki je izrecno napisana za komorno zasedbo

³ Prim.: Homer Ulrich, *Symphonic Music*, New York, London, Columbia University Press 1966, 1952.

⁴ Prav tam, str. vii.

⁵ Prav tam.

⁶ Prim.: Stefan Kunze, *Die Sinfonie im 18. Jahrhundert*, Laaber, Laaber-Verlag 1993.

⁷ Prim.: H. Ulrich, nav. delo.

in končno za »simfonično pravljico«. Pomenljivo je še, da gre v vseh teh skladbah z izjemo Schönberga za vokalno-instrumentalna dela. Ulrich namreč izrecno poudarja, da v primeru Händlovega *Mesije*, Bachove *Maše v h-molu* ali *Pasijona po Mateju* ne moremo govoriti o simfonični glasbi. Skladatelj naj bi se v teh in podobnih skladbah nujno osredotočal na besedilo, orkester pa ima pri tem le spremljevalno vlogo; je le v funkciji predstavljanja besedila, medtem ko ima vodilno vlogo vokal. Pa vendar: zakaj je *Simfonijo psalmov* Stravinskega moč razumeti kot simfonično glasbo, Brucknerjev *150. psalm* (zadnji stavek *Simfonije psalmov* je prav tako uglasbitev 150. psalma) pa ne? Zasedba niti zvrst besedila nam na to vprašanje ne moreta dati odgovora, ohlapno rešitev pa Ulrich ponuja z navezovanjem na Hanslickovo dikcijo in dvema sintagmama: »abstraktni glasbeni material« in »čista glasbena forma«. Vendar, ali ne moremo tudi v vokalno-instrumentalnih in vokalnih delih iskati »čistih glasbenih form« – se v tem pogledu res tako zelo razlikujeta Brahmsov *Nemški rekvijem* in Bachov *Pasijon po Mateju*? Ulrich nam torej ne daje jasnega odgovora, katera vokalno-instrumentalna dela so simfonična in katera ne; meja, ki jo postavlja med obojim – prvenstvo besedila pred orkestrom – pa ostaja nejasna in jo je mogoče precej poljubno prestavljati.

Zvrstno težko opredeljive so torej skladbe, kot sta na primer tudi Brucknerjev *Helgoland* – skladatelj ga je želel poimenovati »simfonični zbor«⁸ –, Mahlerjeva simfonija *Pesem o zemlji*, spraševati pa bi se morali tudi o smislu naslova Schumannovih klavirskih *Simfoničnih etud op. 13*. Schumann nam morda sugerira, da je simfoničnost mogoče zasledovati tudi v skladbah, ki niso pisane za simfonični orkester, ali pa nas z naslovom opozarja, da je z monumentalno zvočno gostoto želel na klavirju oponašati orkestrski kolorit. Vsekakor pa je za naš problem bolj odločilna problematika Mahlerjeve *Pesmi o zemlji*. To skladbo je zvrstno res težko opredeliti, saj nosi v naslovu eno zvrstno oznako – pesem – in v podnaslovu drugo – simfonija. Paradoks pa še ne bi bil tako velik, če si ne bi bila prav v 19. stoletju pesem in simfonija zvrstno daleč vsaksebi. Hermann Danuser⁹ se sprašuje po zgodovinskih vzrokih, ki so omogočili, da je Mahler ob začetku 20. stoletja lahko približal obe zvrsti. Pri tem omenja več različnih faktorjev: sociološkega (pesem se iz prvotnega meščanskega okolja vse bolj seli na koncert, v domeno javnega in se slednjič pojavlja kot alternativa koncertu – osrednji točki koncertnih večerov), vprašanje zasedbe (pesmi s spremljavo orkestra ne nastajajo

⁸ Wolfgang Grandjean: *Anton Bruckners »Helgoland« und das Symphonische*, v: *Die Musikforschung* 48 (1995), št. 4, str. 349-368.

⁹ Hermann Danuser, *Gustav Mahlers Symphonie »Das Lied von der Erde« als Problem der Gattungsgeschichte*, v: *Archiv für Musikwissenschaft* 40 (1983), št. 3, str. 276-286.

več kot priredbe klavirskih samospevov, temveč so od vsega začetka zamišljene kot dialog med vokalom in simfoničnim orkestrom), formalnega (strogi oblikovni okviri dunajskega klasicizma postajajo tako razdrobljeni, da jih je moč povezati s pesemskimi oblikami, ki pa tudi niso več preprosto kitične, temveč vedno bolj prekomponirane in variacijske) in estetskega (simfonija se vse bolj odpira liričnemu). Problem Mahlerjeve *Pesmi o zemlji* leži torej v tem, da jo je mogoče razumeti kot cikel samospevov, ki ga v veliki meri modelira simfonična logika, ali pa povsem enakovredno tudi kot simfonijo, v katero so vdrti pesemski oblikovni modeli. Za natančno zvrstno opredelitev je torej treba upoštevati več kriterijev in v tem segmentu se Danuserjevo izpeljevanje približuje splošni problematiki glasbenih zvrsti – k precej zapletenemu področju muzikološke vede, za katerega je v prvi vrsti značilna terminološka nedorečenost. Zaman bi namreč iskali etabrirano nomenklaturu zvrstnih pojmov, kar pa še zdaleč ne pomeni, da zvrsti ne obstajajo,¹⁰ na »terminološke težave, v katere se zapletemo pri poskusu definiranja in ločevanja posameznih zvrsti«,¹¹ pa nas opozarjata tudi C. Dahlhaus in G. Mayer.

Danuserjev primer pa nas ne uči samo, da si je treba pri vprašanju zvrstne opredelitve pomagati z več *kriteriji*, temveč tudi to, da se le-ti skozi čas *spreminjajo*, saj je spremembe opaziti tudi znotraj in med posameznimi glasbenimi zvrstmi. Zvrsti se očitno spreminjajo, obenem pa se po znanem biologičnem principu rojevajo nove in umirajo stare zvrsti. Zvrsti so zgodovinsko determinirane, v središču njihovega zgodovinskega proučevanja pa ni »razvoj posameznih zvrsti, [temveč] njihovo spreminjanje«. ¹² Tako je nujno, da upoštevamo pri zvrstnih klasifikacijah dva različna pogleda:

- diahronega (historično spreminjanje zvrsti, genetske zveze med preteklo in sedanjo obliko ter historično pogojeni kriteriji za njihovo določevanje) in
- sinhronega (trenutne značilnosti posamezne zvrsti in njeno mesto znotraj mreže vseh zvrsti).

Zgodovinsko-razvojni problem zvrsti pa je tudi v tesni povezanosti z glasbeno-formalnim mišljenjem, saj »meje zvrsti označujejo meje

¹⁰ Prim.: S. Kunze, nav. delo, str. 3.

¹¹ Carl Dahlhaus in Günter Mayer, *Zur Theorie der musikalischen Gattungen*, v: *Systematische Musikwissenschaft*, ur. Carl Dahlhaus in Helga de la Motte-Haber, Laaber, Laaber-Verlag 1982, str. 109-124.

¹² H. Danuser, nav. delo, str. 285.

formalnega razmišljanja»,¹³ kar nas pomika v bližino Adornovega pojmovanja »tendence materiala« in nas obenem še bolj utrjuje v spoznanju, da zvrstno raziskovanje vključuje tako »sistematično« kot tudi »historično« problematiko. Zato se je treba pri raziskovanju problema simfonične glasbe v 20. stoletju vprašati tako, kakšen je današnji, sodobni tip simfonične glasbe, kot tudi na kaj se le-ta navezuje, iz česa se je razvil.

Kratek zgodovinski pregled zvrstnih klasifikacij nam bo omogočil, da izberemo prave kriterije za našo klasifikacijo. Johannes de Grocheo ločuje okoli leta 1300 tri zvrsti glasbe: »musica simplex« (vsa enoglasna glasba – tako vokalna kot tudi instrumentalna), »musica composita« (večglasna glasba) in »musica ecclesiastica« (cerkvena glasba). Takoj je očitno, da de Grocheo za vse tri zvrsti ne uporablja enotnega kriterija – če prvi dve zvrsti določa struktura glasbenega stavka (enoglasje vs. večglasje), je zadnja določena funkcionalno. Michael Praetorius bazira svojo klasifikacijo na povsem drugem kriteriju; najprej loči vokalno (»cum textu«) in instrumentalno (»sine textu«) glasbo, pri čemer slednjo še vedno obravnavana precej negativistično. Neenotnost kriterijev je očitna, če opazujemo naslednje ravni Praetoriusove zvrstne klasifikacije. Tako ločuje vokalno glasbo na resno in zabavno – odločilen je torej sociološko-funkcionalni kriterij – in instrumentalno glasbo na plese in preludije, pri čemer jasen kriterij sploh ni razviden: je to kompozicijsko-tehnični (ples s svojo urejeno periodiko kot poseben kompozicijsko-tehnični tip) ali morda vendarle funkcionalni kriterij (ples kot zvrst glasbe, ki je namenjena družabni zabavi: plesanju). Takega kolebanja v izbiri kriterijev pa ne gre razumeti le kot odraz znanstvene nekonsistentnosti, temveč kot dokaz za zgodovinsko spremenljivost zvrsti in kriterijev za njihovo določanje – tako se v de Grocheovi klasifikaciji skriva še značilna zgodovinska razpetost med še vedno precej živo enoglasno gregorijansko glasbo in prebujajoče se in čedalje bolj dovršeno večglasje, s Praetoriusom pa že vstopamo v obdobje, ko se bo instrumentalna glasba vse bolj osamosvajala od vokalne. Zgodovinsko je tako pogojena tudi klasifikacija Guida Adlerja, ki že do popolnosti zrcali »razslojenost« glasbe 19. stoletja – tako ureja Adler vso glasbo v pare: posvetna/ duhovna, vokalna/ instrumentalna, zborovska/ solistična in avtonomna/ funkcionalna glasba. Možnost poenotenja kriterijev se zdi čedalje manj mogoča – zvrst očitno določa »šop značilnosti«. ¹⁴ Zato današnja glasboslovna literatura poizkuša jasno klasificirati kriterije

¹³ Hartmut Fladt, *Zur Problematik traditioneller Formtypen in der Musik des frühen zwanzigsten Jahrhunderts*, München, Musikverlag Emil Katzsbichler 1974, str. 59.

¹⁴ Prim.: C. Dahlhaus in G. Mayer, nav. delo.

same, potem pa ugotavlja, kateri so bili prevladujoči v izbranem zgodovinskem obdobju.

Hermann Danuser loči tri večje skupine kriterijev:¹⁵ sociološke (funkcija, institucija, namen), glasbeno-teoretične (struktura glasbenega stavka, oblika, zasedba, slog) in tekstovne (ta kriterij je npr. izbral Praetorius) ter še posebej poudarja pomembnost prvih. »Direktne družbene funkcije glasbe (zvezane s krajem, namenom, možnostmi izvedbe, upoštevanjem kroga sprejemnikov) puščajo svoje sledi v glasbenih strukturah in formah.«¹⁶ O velikem pomenu konteksta, iz katerega raste glasbena zvrst, pa sta prepričana tudi C. Dahlhaus in G. Mayer,¹⁷ ki naštevata naslednje kriterije: zasedba, oblika, struktura glasbenega stavka, socialni karakter in institucionalna lokalizacija. Pri naštevanju kriterijev sta torej avtorja nekoliko manj sistematična kot Danuser, vendar pa pomembno prispevata k razrešitvi problematike glasbenih zvrsti z ugotovitvijo, da je funkcionalne kriterije mogoče povezovati s kontinuiteto posamezne zvrsti in slogovno-kompozicijske z razvojno tendenco. Oznake za zvrsti, ki so določene funkcionalno, se torej ohranjajo skozi čas – še celo dolgo po tem, ko svoje prave funkcije sploh ne opravljajo več (taka paradokсна zvrstna označba je npr. »madrigale spirituale«) –, slogovne in kompozicijsko-tehnične spremembe pa narekujejo rojstvo novih zvrsti (v zvrstni oznaki »moteto concertato« se skriva stara funkcija in nov slog oz. zasedba). Spet pa ne gre spregledati zgodovinskega pomena, saj so v različnih obdobjih izmenjujoče se pomembni enkrat sociološki in drugič spet kompozicijski faktorji.

Tako se skozi zgodovino glasbenih zvrsti prenaša teža iz enih na druge kriterije, vendar pa nam Carl Dahlhaus¹⁸ precej prepričljivo razlaga, kako so se okoli 17. stoletja zvrstni kriteriji precej jasno izmenjali. Tako naj bi bili za sistematiko zvrsti do 17. stoletja odločilni funkcija, glasbeni stavek in tekst in šele kasneje zasedba in oblika. Tako v stari glasbi sploh ni pomembno za koliko glasov je kaka zvrst napisana (sonata á 3 ali sonata á 13), odločata pa lahko vsebina ali oblika teksta (motet oz. madrigal). Tako se jasno pokaže, kako so bili pred 17. stoletjem za določanje zvrsti odločilni zunanji, neglasbeni momenti, kasneje pa so kriteriji rasli iz imanentno glasbenih značilnosti – iz zasedbe in oblike. Taka sprememba naj bi bila povezana z osrednjo tezo Dahlhausovega razmišljanja – s

¹⁵ Prim.: Hermann Danuser, »Gattung«, v: *Musik in Geschichte und Gegenwart* 3, ur. Ludwig Finscher, Kassel, Bärenreiter-Verlag 1995, str. 1042-1069.

¹⁶ H. Fladt, nav. delo, str. 51.

¹⁷ C. Dahlhaus in G. Mayer, nav. delo.

¹⁸ Prim.: Carl Dahlhaus, *Die Neue Musik und das Problem der musikalischen Gattungen*, v: isti, *Schönberg und andere*, Mainz, B. Schott's Söhne 1978, str. 72-81.

postopno emancipacijo instrumentalne glasbe.¹⁹ Zelo dolgo so zato instrumentalno glasbo, ki je bila pogosto razumljena pejorativno, skušali razumeti kot varianto vokalne glasbe, zato je o zvrsti še dolgo odločal tekst. (Od tod sledi tudi želja po iskanju skritih programov in »tekstov« tudi v »čisti« instrumentalni glasbi, kar so počeli t. i. »hermenevtiki«.) S časom pa se je situacija obrnila. S procesom romantične subjektivizacije in predvsem z glasbeno estetsko mislijo, kakršno so razvili nemški »literarni« romantiki (E. T. A. Hoffmann, L. Tieck in W. H. Wackenroder) in »formalist« E. Hanslick, so vse manj postajali pomembni kriteriji, ki so glasbene zvrsti določali še do včeraj: funkcionalna glasba postane nasploh nekaj trivialnega in manj vrednega (kot prej instrumentalna glasba), besedilo pa ima stranski pomen in se ga skuša v vokalno-instrumentalnih delih abstrahirati. Dokler sta odločilna tekst in program je lahko forma vedno ena in ista in je s tem nepomembna, ko pa postajajo pomembni imanentno glasbeni kriteriji, se v zvrstnih oznakah utrdi trdna zveza med formalnim modelom in zasedbo, kar je najjasneje razvidno iz zvrstnih označb simfonija in godalni kvartet. Zato so bile toliko bolj šokantne Webernove bagatele v priredbi za godalni orkester – formalno so bile lirične miniature do sedaj rezervirane za solistični klavir, Webern pa je to povezavo med obliko in zasedbo porušil. Začel se je proces razpadanja zvrsti, ki je svoj višek doživel prav nekje v sredini 20. stoletja.

»V 20. stoletju zaidejo podedovane glasbene zvrsti v globoko krizo«, ²⁰ kar je posledica »posebnega razvoja, na katerega je vplivala ideja individualnega in v sebi sklenjenega dela, v katerem pa so za zvrsti konstitutivne določbe tekst, funkcija, zasedba in oblika sčasoma izgubljale svoj pomen.« ²¹ Ta proces se prične že globoko v 19. stoletju, že z Beethovnom, ki mu gre za to, da z vsakim delom napiše tudi unikatno originalno umetniško stvaritev, ki ni vezana zgolj na vzorce, sheme in modele. Tako razumljeno umetniško delo pa kot »poseben primer« razbija substanco zvrsti in njeno navezanost na jasne kriterije. V spremenjeni situaciji »posameznih skladb ne legitimira več zvrst, temveč zvrst legitimira delo. Splošno se je spremenilo v posebno.« ²² Zmagali sta individualnost in z njo subjektivnost, zato se skladatelji vse pogostejše odločajo za ekstremno individualizacijo svojih del: upoštevanja vredni in »umetniški« se zdijo samo še singularni modeli, štejeta enkratnost in neponovljivost. Vse to pa je popolnoma v skladu s tradicijo zahodnoevropske glasbe in umetnosti nasploh, ki v središče postavlja inovacijo in z njo že tudi odstop od norme; med drugim tudi od norme

¹⁹ Prim.: isti, *Die Musik des 19. Jahrhunderts*, Laaber, Laaber-Verlag 1980.

²⁰ H. Danuser, »Gattung«, str. 1065.

²¹ C. Dahlhaus, *Die Neue Musik und das Problem der musikalischen Gattungen*, str. 77.

²² S. Kunze, nav. delo, str. 5.

zvrsti. »Razpadanje glasbenih zvrsti [...] je rezultat oz. obrnjena podoba emancipacije posameznega dela, ki se ni postavil le proti pripetosti na funkcije, temveč tudi proti odvisnosti od tipov in modelov.«²³

Takemu estetskemu pogledu na problematiko zvrsti v 20. stoletju je mogoče pridružiti še sociološko razmišljanje. Po Hermannu Danuserju²⁴ je razpad zvrsti po letu 1920 mogoče povezati s kritičnim položajem takratnih skladateljev do avtonomne pozicije glasbe kot umetnosti v »emfatičnem pomenu«. Odpovedali naj bi se subjektivnosti in si želeli zopet ustvarjati v duhu skupnosti (ne samospev temveč zborovska glasba), zato jim tudi ni bila več tuja funkcionalna usmerjenost. Želijo si proč od simfonije in »simfoničnega principa«, pomembnejša postane tako komorna glasba in znotraj nje povsem nove zasedbe. Taka sociološka razlaga se zdi v protislovju z »estetsko-subjektivistično«, kakršno ponuja Dahlhaus in še nekateri drugi avtorji, vendar jo je razumeti zgodovinsko precej bolj omejeno: težnje po »angažirani« glasbi so omejene na prvo desetletje po prvi svetovni vojni, ko se je svet pobiral iz gospodarske in »moralne« krize, dalj so se obdržale le v službi političnih diktatur – v Sovjetski zvezi in deloma v Nemčiji s prebujajočim se nacionalsocializmom. Drugod je sistem zvrsti, kakršen se je ustalil s trdno zvezo med formalnim modelom in zasedbo sredi 18. stoletja, nezadržno propadal in izgubljal svojo vlogo. K takemu razpadanju naj bi nekaj doprinesla tudi historizacija koncertnih sporedov,²⁵ na katerih se je utrdilo standardno zaporedje tipov skladb (uvertura – koncert – simfonija), obenem pa so se ves čas izvajale iste skladbe iz »Blumejevega« klasi(cisti)čno-romantičnega obdobja. Pred historizacijo koncertnih sporedov so se na koncertih igrala venomer novonastala, še neznana dela in poslušalcem je bila oznaka zvrst v pomoč pri poslušanju. V trenutku, ko pa je na koncertih mogoče slišati vedno ena in ista dela, pa lahko začno izstopati le močno individualizirana dela – na ta način historizacija podpira individualizacijo. Skladatelj pa se obenem zaveda, da obstaja realna možnost, da se bo njegovo delo še kdaj izvajalo, zato lahko izstopi iz norme, saj bodo imeli poslušalci večkrat možnost spoznavati novo delo, ki zato ni nujno vezano na vnaprej dane konvencije in modele.

Tak razpad zvrsti pa sili skladatelje, da iščejo »čudne«²⁶ naslove svojih del, ki naj ustoličijo skladbe kot posebne, individualne, nikakor ne

²³ C. Dahlhaus, *Die Neue Musik und das Problem der musikalischen Gattungen*, str. 80.

²⁴ Prim.: Hermann Danuser, *Die Musik des 20. Jahrhunderts*, Laaber, Laaber-Verlag 1984, še posebej poglavje *Funktions- und Gattungswandel*, str. 166-191.

²⁵ Prim.: C. Dahlhaus, *Die Neue Musik und das Problem der musikalischen Gattungen*.

²⁶ Prav tam.

zvezane s konvencijami zvrsti. Zato morajo biti taki naslovi dovolj abstraktni in skladatelji si pri tem pomagajo s pojavi in imeni iz najrazličnejših področij človekovih znanj in vedenj, ki daleč presegajo glasbeni okvir. Podoben »modernistični« razpad glasbenih zvrsti nam kažejo tudi naslovi skladb sodobnega slovenskega skladatelja Lojzeta Lebiča, ki bi jih lahko označili za simfonične: za *Sentence* – »zgoščeno izražene globoke misli, temelječe na življenjskih izkušnjah«²⁷ – si je skladatelj sposodil termin iz filozofije oz. jezikoslovja (sentenca kot zvrstna opredelitev besedila), pri *Korantu* gre za narečno štajersko besedo za kurenta, »pustno šemo v kožuhu, z zvonci okrog pasu in posebnim pokrivalom, znano v vzhodni Sloveniji«,²⁸ *Tangram* označuje »vzhodnjaško likovno-matematično igro, pri kateri je mogoče iz abstraktnih likov sestavljati prepoznavne podobe živali, rastlin in predmetov«,²⁹ *Nicina* pa »neprijazen, senčni svet, mračen, grapast in trd, v katerem se življenje z muko prebija k svetlobi«,³⁰ *Queensland Music* nosi v naslovu ime zvezne države na severu Avstralije, skladba *Cantico* prevzema naslov pesmi hvalnice, *Glasovi* pa s svojim naslovom opozarjajo na posebno dimenzijo zvočnosti, na katero se skladba osredotoča, in je torej tesno zvezana z imanentno glasbenim oblikovanjem in strukturami. Bolj tradicionalno in zvrstno oprijemljivejši se zdijo Lebičevi naslovi *Simfonieta*, *Uvertura za tri instrumentalne skupine* in *Simfonija z orglami*. Ob teh se postavlja vprašanje, ali se skladatelji morda le ne odpovedujejo v celoti zvrstnim opredelitvam ali pa je vzrok za zvrstno jasnejše naslove iskati kje drugod? Odgovoru smo še najbližje, če pogledamo, kdaj so našte tri skladbe nastale. *Simfonieta* je še skladateljevo mladostno delo. Nastalo je leta 1960, ko je bil Lebič še študent pri Marjanu Kozini, in štiristavčno delo zaznamujejo značilne neoklasicistične slogovne poteze. Tako nas ne more čuditi, da nosi jasno zvrstno oznako; prav neoklasicistični tok se, s tem ko se oprijema starih strukturnih, oblikovnih in zvrstnih vzorcev, izogiba krizi glasbenih zvrsti³¹ – do njih ostaja sicer na distanci in jih skuša napolniti z novo vsebino, ne trudi pa se odmakniti od čisto vseh podedovanih vzorcev in jih raje izkorišča za jasnejšo semantično opredelitev svojih skladb: »neoklasicisti« poslušalcev nočejo zbegati s prevelikim deležem subjektivnosti in raje prisegajo na vzorce, ki lahko »spregovorijo« že vnaprej. Podobnih tendenc pa ni zaznati le v neoklasicizmu, temveč tudi v danes bolj živi postmodernistični doktrini. Tako je za postmodernizem

²⁷ Slovar slovenskega knjižnega jezika.

²⁸ Prav tam.

²⁹ Manca Košir, *Moški, ženske. O tišini*, v: *Fokus magazin* 4 (1996), št. 2, str. 23.

³⁰ Lojze Lebič, *Od blizu in daleč*, Prevalje, Kulturno društvo Mohorjan 2000, str. 144.

³¹ Prim.: H. Danuser, »Gattung«.

značilen »povratak h glasbenim zvrstem«, ³² vendar pa ne gre za preprosto restitucijo starih oblik, temveč za ponovno svobodo – skladatelj se ne čuti več prisiljenega iskati individualne, singularne rešitve. Obenem je obuditev starih zvrsti tudi dejanje sprave z občinstvom. Vendar »vračanja« ne gre razumeti narobe – t. j.: preenostavno. Pri postmodernistični uporabi podedovanih glasbenih zvrsti ne gre za »spontano navezovanje kot pri Schönbergu« ³³ ali za zapolnjevanje stare posode z novo vsebino; na stare zvrsti je pripet določen semantični pomen in s tem je poslušalcu razumevanje glasbe do določene stopnje olajšano – ni več potreben komentar ali večkratno analitično poslušanje. Ta novi slogovni premik pa se vsaj deloma zrcali v drugi dveh Lebičevih skladbah, ki v naslovu vsaj navidezno skrivata zvrstno oznako. Če si želi skladatelj z naslovom *Uverture za tri instrumentalne skupine* (1985) pomagati predvsem s semantičnimi implikacijami, ki jih s seboj nosi naslov, saj bi v skladbi težko razpoznali navezovanje na pretekle oblike uvertur (tridelnost, menjavanje hitro-počasi-hitro oz. obratno) in naslov tako ne nakazuje drugega kot obseg skladbe (desetminutna »uvodna« glasba) in avtorjevega ustvarjalnega trenutka – skladba je »nastala po obsežnejših 'Novembrskih pesmih', med pisanjem Godalnega kvarteta in načrtovanjem zborovsko-scenskih prizorov Fauvel 86; je poigra in uvod« ³⁴ –, potem se *Simfonija z orglami* iz leta 1993 že bolj približuje »postmodernistični« problematiki zvrstnega naslavljanja. Skladatelj sam v spremni besedi k skladbi sicer zatrjuje, da v skladbi »kljub naslovu ne obnavlja preteklega simfonizma, na katerega je vezanih preveč določno glasbenih vsebinskih opredelitev z začetka 19. stoletja«, ³⁵ vendar pa v isti sapi že tudi dodaja, da semantični pomen klasicistično-romantične simfonične tradicije »vendarle živi v nas kot skupni spomin, ki napoveduje zvočno razsežnejši energetske prostor, v katerem bodo imele izpeljave prednost pred kontrasti, povezave pred prelomi, velik zvok pred komornostjo in širša celota pred posameznostmi.« ³⁶ Skladatelj torej priznava, da se v njegovo »simfonijo« poleg semantičnih implikacij, ki jih s seboj prinaša sama zvrstna označba, vrivajo tudi nekatere kompozicijsko-tehnične značilnosti pretekle »simfonične« glasbe: izpeljevanje, povezovanje in organska povezanost celote. Posebej slednje naj bi v veliki meri zaznamovalo simfonično glasbo klasicistično-romantične tradicije, za katero je značilna premišljena in organsko

³² H. Danuser, *Die Musik des 20. Jahrhunderts*, str. 400.

³³ H. Danuser, »Gattung«, str. 1066.

³⁴ Koncertni list 1. koncertnega večera Simfonikov radiotelevizije Slovenije v koncertni sezoni 1986/87.

³⁵ Cit. po Peter Kušar, *Lojze Lebič*, v: Lojze Lebič, *Queensland Music, Simfonija z orglami, Atelje III*, Ljubljana, Založba kaset in plošč RTV Slovenija 1994.

³⁶ Prav tam.

povezana »dispozicija tematskega materiala«.³⁷ To pa na svojevrsten način – morda bi namesto o dispoziciji »tematskega materiala« morali govoriti o razvrščanju »zvočnega gradiva« – potrjuje tudi analiza *Simfonije z orglami*, saj je skladba v celoti prežeta in zgrajena na koralnem spevu *Rorate caeli*; tako lahko ločimo vstopno »ekspozicijo« koralnega speva, njegovo »izpeljevanje« in transformiranje v najrazličnejše oblike do končne akordične »reprize« v solističnih orglah.

Podobno razcepljenost med modernistično subjektivnost in postmodernističnim navezovanjem na pretekle modele lahko razberemo tudi iz naslovov vokalno-instrumentalnih del. Le *Novembrske pesmi* (1981/82) prinašajo že v naslovu ime zvrsti, medtem ko zvrst iz naslovov *Požgana trava* in *Miti in apokrifi* – skladatelj v obeh primerih prevzema kar naslov pesniške zbirke oz. pesmi (D. Zajc, V. Taufer) – ni razberljiva, samo poimenovanje skladb pa se tako prav v ničemer ne razlikuje od prej obravnavanih »čistih« simfoničnih del. Vendar tudi v primeru *Novembrskih pesmi* ne gre za preprosto obnavljanje zvrsti pesmi z orkestralno spremljavo; v Lebičevi uglasbitvi Jarčeve poezije nimamo opravka s ciklusom zaključenih samospevov, temveč z osebno formalno rešitvijo. Oblikovno je namreč skladba zamišljena kot niz sedmih »pesmi«, vendar pa je le ena izmed njih (peta) pravi samospev s spremljavo orkestra, ostalih šest pa lahko v »romantični« tradiciji razumemo kot pesmi brez besed (vokal v njih ne sodeluje). Peta pesem pa vendarle zavzema kar tretjino celotne skladbe, še bolj pomenljivo pa je, da določa osrednji karakter dela, ki raste iz metaforičnega razumevanja »novembrskega« občutja: vremena brez sonca in svetlobe, zaključka cikla letnih časov, jeseni življenja.

Lebičeva dela so slogovno očitno razpeta med modernizem in postmodernizem – nastajala so v času, ko se je hermetizem modernizma pričel brusiti v »dostopnost« postmodernizma, natančno slogovno določitev pa bi sicer morali potrditi še fenomenološka analiza izbranih skladb in označba skladateljevih poetike in estetike –, kar še bolj komplicira zvrstno klasifikacijo njegovih del. Spoznali smo namreč že, kako se kriteriji za zvrstno opredeljevanje spreminjajo in kako v različnih obdobjih prevzemajo vodilno vlogo venomer novi kriteriji. Tako se vprašanje o zvrstni določitvi Lebičevega »simfoničnega« opusa – razrešitev tega problema vsaj v nastavkih že skriva tudi bistvene značilnosti skladateljevega simfoničnega ustvarjanja (slogovna razpetost, vprašanje semantičnih implikacij glasbenega toka, pomen imanentno glasbene logike) – spreminja v premislek o izbiri pravega kriterija za takšno razvrščanje, razpetost med dve obdobji pa še dodatno

³⁷ W. Grandjean, nav. delo, str. 358.

otežuje diahrono-sinhroni vidik takšnega početja. Prav zaradi teh težav se ni mogoče odločiti za en in enotni kriterij, temveč je potrebno splesti trdno mrežo, razpeto med nekaj različnih kriterijev – sinhron pogled je zaradi avtorjeve slogovne razpetosti potrebno dopolniti z diahronim.

Če uporabimo najenostavnejši kriterij, *kriterij zasedbe*, kakršnega predlaga že Ulrich, po katerem je simfonično delo vsako delo napisano za zasedbo simfoničnega orkestra, potem sodijo v to kategorijo vse na začetku našete Lebičeve skladbe. Komentarija je potrebna le skladba *Tangram* (flavta, oboa, klarinet, basovski klarinet, rog, trobenta, trombon, tolkalec, harfa, klavir, enajst violin, štiri viole, dva violončela in kontrabas – možna pa je tudi dvojna zasedba godal). V partituri je namreč označeno, da gre za skladbo za »komorni orkester«, medtem ko je v skladateljevem katalogu del ista skladba uvrščena med orkestrska dela s pripisom »za manjši orkester«. Tako je jasno ločena od skladb za »komorni ansambel«, kjer so našeta dela kot so *Godalni kvartet*, *Kons (a)* (flavta, klarinet, rog, tolkalec, klavir, harfa, violina, viola, violončelo) in *Kons (b)* (trije klarineti, tolkalec, harfa, godalni kvartet). Med *Tangramom* in obema *Konsema* ne gre iskati razlike le v številu inštrumentov, temveč v načinu njihovega obravnavanja – v *Tangramu* imamo že jasno izoblikovane orkestrske skupine (štiri pihala, tri trobila, tolkalec, brenkalo in inštrument s tipkami, razširjena skupina godal), medtem ko v obeh »komornih skladbah« še ne more priti do formiranja takih skupin – še posebej ne v *Konsu (b)*, v katerem so popolnoma odsotna trobila, zvok pihal pa ostaja omejen na različke klarinetov. Tako skladatelj v *Tangramu* oblikuje že orkestrski dialog med posameznimi skupinami inštrumentov, medtem ko so v *Konsu (a)* in *(b)* glasbila obravnavana poudarjeno solistično. Iz teh vzrokov se zdi skladateljeva kasnejša uvrstitev *Tangrama* med orkestrska dela in s tem jasna ločitev od komornih del popolnoma logična in upravičena.

S *kriterijem forme* si na prvi pogled ne moremo veliko pomagati, saj Lebič v trmastem priseganju na modernistično poetiko išče vedno nove, individualne in s tem singularne formalne rešitve. Tako se v njegovih skladbah ne spopadamo s podedovanimi oblikami – sonatna oblika, rondo, pesemska oblika, variacije, fuga. Vendar pa ostaja odprta možnost, da Lebič v svojih delih le ohranja nekatere značilnosti starejših formalnih postopkov, da sicer ne prevzema oblikovnih shem, temveč razume formo kot oblikovni princip, kot »način razmišljanja«. Tako ostaja »stara sonatna forma, ne kot shema, temveč razumljena kot idealni tip, bistvo kompozicijskega principa, ki razume enotnost dela kot

funkcionalno.«³⁸ Okostenele sheme se spreminjajo v »načine glasbeno-oblikovnega razmišljanja«. H. Fladt ugotavlja, da je »razmišljanje v sonatni obiki v zgodnjem 20. stoletju integralni del formalne zavesti«, ³⁹ poteze sonatnosti pa lahko odkrivamo tudi v skladbah, ki želijo to obliko načrtno eliminirati – »skladateljski subjekt se giba zanikajoč proč od vnaprej danega, vendar ostaja tako odvisen od le-tega.«⁴⁰ Sonatna shema – oblika, ki je bila od Beethovna naprej rezervirana za velike forme⁴¹ – ostaja torej prisotna kot »način razmišljanja«. Za nas je zato ključnega pomena vprašanje, ali ne bi mogli odkrivati tudi posebnega principa »simfoničnega mišljenja«, ki je seveda v marsičem tesno vezan na »sonatnost«, ki je vrsto let določala okvirje simfonične glasbe. Tako bi kot glavne značilnosti »simfoničnega mišljenja« lahko navedli: dialektičnost – material mora biti kontrasten, vendar ne sme biti ujet v mrtva nasprotja, temveč mora netiti notranje napetosti, ki omogočajo razpredanje in dialog na dolge proge –, ekonomičnost – materiala mora biti ravno dovolj, da omogoča posredovanje med trdno in svobodno zgrajenim⁴² –, z obojim povezana organska povezanost dela s celoto, odkrivamo pa lahko še ponavljajoči se formalni načrt, razpet med začetno postavljanje, ki mu sledita predelovanje in razpuščanje ter končna modificirana vrnitev, ki je ne gre več razumeti kot gole reprodukcije, temveč kot rezultat »simfoničnega procesa«. Tako organsko preiščlenost, dialektično razpostavitev materiala in »tridelni« formalni plan od začetnega »postavljanja« do končnega »vračanja« lahko odkrivamo tudi v Lebičevih delih. Tako se *Sentence* odpirajo z zrcalnimi vrstami, zaključujejo pa s kopičenjem posameznih »sentenc« ene na drugo, podobno se v drugi tretjini *Tangrama* simultano sestavljajo »abstraktni liki« v konkretne zvočne ploskve, *Korant* ponuja v končnem »vračanju« permutacije ljudske pesmi, enotni material za *Queensland Music* predstavljajo »izgubljeni« diatonični intervali kvarte in kvinte, *Simfonija z orglami* pa raste iz koralne melodije.

Kot zadnji kriterij bi lahko uporabili bolj splošno kategorijo, ki se zdi nekakšen kompromis in obenem vsota prvih dveh – zasedbe in formalnega mišljenja. Govorili bi namreč lahko tudi o specifičnem »karakterju« simfoničnih del, ki prav gotovo raste iz značilne zasedbe – raznolikost in velikost simfoničnega orkestra – in formalnih postopkov – organska povezanost, dialektičnost, ekonomičnost, izenačenost detajlov

³⁸ Arno Forchert, *Zur Auflösung traditioneller Formkategorien in der Musik um 1900*, v: *Archiv für Musikwissenschaft* 22 (1975), št. 2, str. 97-98.

³⁹ H. Fladt, nav. delo, str. 56.

⁴⁰ Prav tam, str. 24.

⁴¹ Prim.: S. Kunze, nav. delo.

⁴² Prim.: H. Fladt, nav. delo.

in celote. Tako je za karakter simfonične glasbe značilna zvočna monumentalnost, izkoriščanje barvnih možnosti orkestrskega aparata, formalno poenotenje glasbenega gradiva, razpetost med vrhunce in nižišča, primerna dolžina in izrazna poglobljenost. Vse te označbe so precej ohlapne in včasih tudi izmuzljive natančnemu, znanstveno utemeljenemu analitičnemu očesu, zato težko veljajo kot končne določbe za zvrstno opredeljevanje. Pa vendar se zdi, da je prav ta kriterij tisti, na katerega se ob modernističnem razbijanju vseh do sedaj utečenih konvencij in norm še najlažje zanesemo. »Glasbene zvrsti niso definirane le z zasedbo, funkcijo, formo, zaporedjem stavkov, slogi in postopki, temveč prav tako z določenimi idejami in predstavami.«⁴³ Seveda pa ostaja problem, kako naj muzikolog slednje nesporno dokaže, kako naj išče ideje in predstave, če se ne razkrivajo neposredno v notnem zapisu in glasbenem stavku. (Lebič nam daje namig le pri *Queensland Music*, ki navaja kot podnaslov »v letu Pomladi« in tako aludira na slovensko politično in državotvorno prebujenje.) Analiza skladb nam bo potrdila, da so Lebičeva dela »simfonična« tudi po karakterju – izraziti napeti masovni tutti bloki se izmenjujejo z liričnimi pasažami, del določa formalno celoto oz. je iz nje izpeljan, v vseh delih tiči jasna »gradacijska« logika, barvna paleta orkestra je izkoriščena do svojih relativnih meja.

Morda nam zadnji kriterij nekoliko pomaga tudi pri razreševanju problema treh vokalno-instrumentalnih skladb – *Požgane trave*, *Novembrskih pesmi* in *Mitov in apokrifov*. Vse tri skladbe so napisane za simfonični orkester (z dodanim solističnim vokalom), v veliki meri jih določa »simfonično razmišljanje«, po karakterju pa se intimna lirika, značilna za samospeve, že tudi umika bolj razboritemu in kontrastnemu simfoničnemu duktusu. Ključno vprašanje postane tako, v kolikšni meri uglasbeno besedilo določa samo uglasbitev – kakšna je torej zveza med obojim. Tudi pri odgovoru na to vprašanje pa moramo biti previdni – pomagati si je treba z razmislekom, ki upošteva tako diahrono kot sinhrono plat problema. Skladbe, kakršni sta tudi Mahlerjeva *Pesem o zemlji* ali *Lirična simfonija* Alexandra Zemlinskega, že dolgo veljajo za primere simfonične glasbe, vendar pa se moramo zavedati, da sta obe deli nastali v času, ko se je instrumentalna glasba sicer že popolnoma emancipirala od vokalne, vendar pa je besedilo še vedno trdno določalo strukturo in karakter del. Proces emancipacije instrumentalne glasbe pa se je sredi 20. stoletja tako radikaliziral, da so skladatelji tekst večinoma abstrahirali od samega glasbenega stavka. Tekst je serialistom in postserialistom postajal vse bolj zgolj zvočno gradivo oz. prikladen

⁴³ Egon Voss, *Sinfonien als Bekenntnisse zur Humanität. Zur Sinfonik Karl Amadeus Hartmanns*, v: *Melos* 2 (1976), št. 2, str. 91.

material za »zvočno igro«.⁴⁴ V take skrajnosti Lebič v svojih vokalno-instrumentalnih delih ni zašel. Besedilo – predvsem njegova vsebina in notranja forma – še v marsičem določata karakter uglasbitev; tako je *Požgana trava* v svoji pregnantnosti in dvojnosti med mehkim liričnim (*Tvoj glas, Vrnitev, Prsti jutra*) in ritmičnim divjim (*Ujeti volk*) še zavezana eksistencialistični izraznosti Zajčeve poezije, *Novembrske pesmi* sledijo Jarčevemu ekspresionizmu in poudarjeni barvno-občutenjski vlogi, *Miti in Apokrifi* pa v veliki meri povzemajo Tauferjeve besedne igre in njihov vsebinski »konstruktivizem«.

Prav ob podobnih vokalnih delih se torej najbolj jasno pokaže, da je potrebno za določanje simfoničnosti v glasbi 20. stoletja upoštevati predvsem kombinacijo različnih kriterijev in preučevati vsak primer posebej. Lebičeva dela za vokal in simfonični orkester se po svoji strukturi in modeliranosti v ničemer ne razlikuje od »čisto« orkestrskih skladb – razlika zadeva samo analizo samo, ki bi morala v primeru vokalno-instrumentalnih velik delež posvetiti razmerju med besedilom in njegovo uglasbitev, ki pri »čistih« simfoničnih delih odpade.

⁴⁴ Prim.: C. Dahlhaus, *Die Neue Musik und das Problem der musikalischen Gattungen*.

Slovensko muzikološko društvo
Oddelek za muzikologijo
Filozofska fakulteta
Aškerčeva 2
1000 Ljubljana

Bilten Slovenskega muzikološkega društva, 23 2006
Izdaja Slovensko muzikološko društvo
Uredniški odbor: Gregor Pompe (predsednik), Katarina Bogunović Hočevar
ISSN 1318-167